

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**Université de Montréal**

**Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et  
d'Unica Zürn (1916-1970)**

**par**

**Nadine Schwakopf**

**Département des littératures de langue française**

**Faculté des arts et des sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M. A.  
en Littératures de langue française**

**Avril 2007**

**© Nadine Schwakopf, 2007**



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et  
d'Unica Zürn (1916-1970)**

présenté par :

Nadine Schwakopf

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu  
président-rapporteur

Andrea Oberhuber  
directrice de recherche

Ginette Michaud  
membre du jury

## Résumé

Sans doute faut-il compter les œuvres de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970), deux auteures-artistes en marge du mouvement surréaliste, parmi les plus complexes. Placées sous l'enseigne d'une autogenèse par l'écriture et l'expression artistique (la photographie pour l'une, la peinture et le dessin pour l'autre), leurs créations se nourrissent notamment du dialogue entre les divers genres littéraires et artistiques, à travers lequel Cahun et Zürn se projettent dans des identités imaginaires. Ainsi, leur projet d'autofictionnalisation, entrelacé à une démarche intermédiaire, consiste en la construction de multiples *personae* par le biais d'un discours à la fois poétique et pictural, nous permettant de considérer ces deux femmes comme des artistes multimédia avant la lettre.

Notre mémoire se propose d'analyser les stratégies d'autofictionnalisation dans l'optique de la « déterritorialisation » générique et identitaire opérée par Cahun et Zürn au sein même de l'œuvre d'art. Nous démontrons par là que les deux auteures-artistes préfigurent dans leurs œuvres le « genre » de l'autofiction, prétendu acquis de la postmodernité. Aussi illustrons-nous que leur langage artistique polyvalent fait éclater toute notion classique de généricité, dans la mesure où leurs autofictions s'apparentent à une pratique protéiforme de soi se développant dans l'entre-deux des catégories énonciatives et identitaires. C'est que sur la déterritorialisation générique se greffe la déterritorialisation identitaire du sujet, l'hybridité du signe linguistique reflétant l'impossible formation d'une subjectivité féminine.

En partant de l'enjeu que constitue la dénormalisation de la langue pour le projet autofictionnel au féminin, nous voyons ensuite que le discours multimédial se tisse autour d'un seul et unique vecteur de sens, soit le corps du sujet-femme. Le kaléidoscope de transpositions plurilingues du corps-sujet nous confirme l'autofiction de Claude Cahun et d'Unica Zürn à titre de concept malléable et à l'opposé de tout dogmatisme. Pour rendre justice à la souplesse de ce type d'écriture, nous suggérons de désigner leurs mises en scène d'une subjectivité féminine fragmentaire comme des « polygraphies de l'intime », où la plurivocalité des signes – donnant naissance à un récit de soi qui oscille perpétuellement entre le texte et l'image – articule la *différence* du sujet-femme.

### Mots clés :

Surréalisme au féminin, polygraphie de l'intime, autofiction, déterritorialisation générique et identitaire, intermédialité.

## Abstract

The works of Claude Cahun (1894-1954) and of Unica Zürn (1916-1970), two women artists situated at the margins of the Surrealist movement, are undoubtedly of utmost complexity. The dialogue between different literary and artistic genres is at the core of these polyvalent creations, each of them subscribing to the principle of « discursive autogenesis ». Having adopted their self as an object of fiction, Cahun and Zürn construe a fragmented subjectivity by means of a multiplicity of *personae*, imaginary identities which are engendered by the interweaving of literary and pictorial discourses. This heterogeneous approach of the object of art allows us to consider them as multimedia artists *avant la lettre*.

According to our hypothesis, the artists' autofictional strategies, which establish an intimate link between intermediality and the negotiation of a female identity, emanate from what we designate as a « deterritorialisation » of genre and identity. This very premise helps us to demonstrate that, on the one hand, the *œuvres* of Claude Cahun and Unica Zürn prefigure the genre called « autofiction », supposedly an achievement of the postmodern age. On the other hand, the notion of deterritorialisation illustrates that their intermedial artistic discourse abrogates the classic definitions of genre and gender. In this respect, Cahun's and Zürn's autofictions constitute a panoply of heteromorphic expressions of (female) selfhood, which spring from the *in-between* of fixed categories of enunciation and identity.

Considering autofiction as a deregulating artistic practice, we firstly explore the modes and implications of altering common linguistic and pictorial codes. As Cahun's and Zürn's penchant for formal denormalisation perfectly mirrors their intention to subvert traditional identity paradigms, we secondly focus on the discursive formation of « woman as subject » in their works, which is in essence based upon the fictionalisation of the female body. The plurilingual transpositions of their own bodies confirm the conceptual flexibility of autofiction, defying dogmatism as such. In consequence, we suggest qualifying these multivocal scenarios of the female self as *polygraphies de l'intime*, articulating the *différance* of « woman as subject » through an infinite sequence of discursive oscillations between text and image.

### Key words :

Women in surrealism, *polygraphie de l'intime*, autofiction, deterritorialisation of genre and identity, intermediality.

## Table des matières

Résumé .....	iii
Abstract .....	iv
Table des matières .....	v
Liste des illustrations .....	viii
Liste des sigles .....	x

### Introduction ..... 1

1. Au-delà des « solutions imaginaires » du surréalisme : le rendez-vous virtuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn ..... 2
2. « De l'écriture au miroir » : tradition autobiographique et le « moi en anagramme » chez Claude Cahun et Unica Zürn ..... 6
3. Claude Cahun – Unica Zürn, deux préfaces à l'autofiction ..... 12
4. Déterritorialisation générique et identitaire dans les œuvres de Claude Cahun et d'Unica Zürn ..... 18
5. La déconstruction des genres : de l'autofiction littéraire aux « polygraphies de l'intime » au féminin ..... 20
6. Pour un polygraphisme de la subversion : de la « loi du <sup>genre</sup>/<sub>gender</sub> » aux autofiction(nalisation)s du sujet féminin ..... 26
7. Entre le signe linguistique et le corps-signe : théorie et *praxis* de l'autofictionnalisation chez Claude Cahun et Unica Zürn ..... 33

### Première partie : « Je était autre car j'étais hors de moi » : moi hermétique et hermé/neu/tique du moi dans les autofictions de Claude Cahun ..... 39

#### Premier chapitre : L'autofiction au conditionnel : *Confidences au miroir* et les conjugaisons du moi spéculaire entre passé antérieur et futur ..... 40

1. Une « débauche verbale » : l'autofiction cahunienne d'*Aveux non avendus* à *Confidences au miroir* ..... 41

2. <i>Confidences au miroir</i> : l'écriture de l'intime entre la monodie et la prosopopée de l'Autre .....	46
3. Se voir en rêve, se concevoir en « hiéroglyphe » : écriture autofictionnelle et latence dans la signifiante .....	53
4. L'autofictionnalisation cahunienne : du signe linguistique au corps-signe .....	59

## **Deuxième chapitre :** Pour une « iconographie du neutre » : les corps intermédiaires dans les autofictions de Claude Cahun ..... 63

1. Spectralisation du sujet féminin et idiolecte multimédia : vers une neutralisation du corps .....	64
2. Un réquisitoire tacite : le narcissisme cahunien .....	69
3. « <i>Subversive bodily acts</i> » : le corps performant et performatif .....	74
4. Vers l'indéfinition du sujet : l' <i>unheimliche</i> moi et l'esthétique du fragmentaire .....	80
5. <i>Décortiquée</i> écrire le corps, s'anéantir – « après [...], je n'aurai qu'à paraître » .....	86

## **Deuxième partie :** États-limites et écriture transgénérique : les corps *fantasmosaïques* d'Unica Zürn ..... 88

1. « Et cette folie est ma seule puissance » : sur la <i>borderline</i> esthétique et psychique .....	89
2. Le corps toujours en défaut : crise psychotique et dualité du sujet féminin .....	93
3. Corps fantasmé, corps défétichisé : rêve et réveil de l'image-réplique féminine .....	103

## **Conclusion** ..... 114

1. <i>Se fictionner, se polygraphier, se mosaïquer</i> : le moi féminin et ses chorégraphies intermédiaires .....	115
---	-----

2. Le devenir-mosaïque du sujet féminin : deux exégèses .....	117
3. Défaire les genres : le scalpel « polylogique » .....	122
4. <i>Écho-graphies</i> : Claude Cahun et Unica Zürn au-delà de l'avant-garde au féminin .....	125
<b>Bibliographie .....</b>	<b>130</b>



## Liste des illustrations

Figure 1 : Claude Cahun, autoportrait 300, 1928 (41) <sup>1</sup> .....	68
Figure 2 : Claude Cahun, photomontage 225, vers 1928 (46) .....	70
Figure 3 : Claude Cahun, autoportrait 64, 1929 (39).....	72
Figure 4 : Claude Cahun, autoportrait 295, vers 1920 (7) .....	76
Figure 5 : Claude Cahun, autoportrait 34, vers 1927 (53) .....	78
Figure 6 : Claude Cahun, photomontage 234, 1929-30 (55).....	80
Figure 7 : Claude Cahun, autoportrait 70, vers 1930 (42) .....	85
Figure 8 : Claude Cahun, autoportrait 72, vers 1930 (60) .....	86
Figure 9 : Hans Bellmer, <i>Unica 1958</i> (217) .....	89
Figure 10 : Hans Bellmer, <i>Unica 1958</i> (219) .....	90
Figure 11 : Unica Zürn, <i>1 Begegnung Paris 19.9. 1960</i> (LII) .....	96
Figure 12 : Unica Zürn, <i>2 Berührung Paris 19.9.1960</i> (LIII).....	98
Figure 13 : Unica Zürn, <i>Unica Zürn Wittenau</i> , 1960 (LIX) .....	101
Figure 14 : Claude Cahun, <i>Que me veux-tu ?</i> , autoportrait 69 (43) .....	102
Figure 15 : Hans Bellmer, <i>Hans, Unica et la Poupée, rue Mouffetard, Paris,</i> 1958 (215) .....	104
Figure 16 : Hans Bellmer, <i>Portrait d'Unica avec l'oeil-sexe</i> , 1961 (191) .....	107
Figure 17 : Unica Zürn, <i>St. Anne Dec. 1961 Unica Zürn</i> (LXXXVI) .....	109
Figure 18 : Hans Bellmer, <i>Céphalopode à deux (autoportrait avec Unica),</i> 1955 (209) .....	111
Figure 19 : Unica Zürn, <i>Unica Zürn 1966</i> (CLXVI) .....	113
Figure 20 : Unica Zürn, <i>Unica Zürn 1964</i> (CXVI) .....	118
Figure 21 : Claude Cahun, autoportrait 82, vers 1938 (64) .....	120

<sup>1</sup> Les chiffres entre parenthèses indiquent la page de l'illustration dans l'ouvrage de référence.

Les photographies et les photomontages de Claude Cahun sont tirés du catalogue d'exposition *Claude Cahun Bilder*, Heike Ander et Dirk Snauwaert (dir.), München, Schirmer & Mosel, 1997. L'autoportrait 34 (figure 5) provient de l'ouvrage de François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.

Les dessins d'Unica Zürn sont tirés du catalogue d'exposition *Unica Zürn : Bilder 1953-1970*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (éd.), Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 1998.

Les échantillons du corpus bellmerien sont tirés de l'ouvrage de Pierre Dourthe, *Bellmer : le principe de perversion*, Paris, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999. La figure 15 provient de l'ouvrage de Peter Webb (avec la collaboration de Robert Short), *Hans Bellmer*, London/Melbourne/New York, Quartet Books, 1985.

## Liste des sigles

*ANA* : Claude Cahun, *Aveux non avendus*.

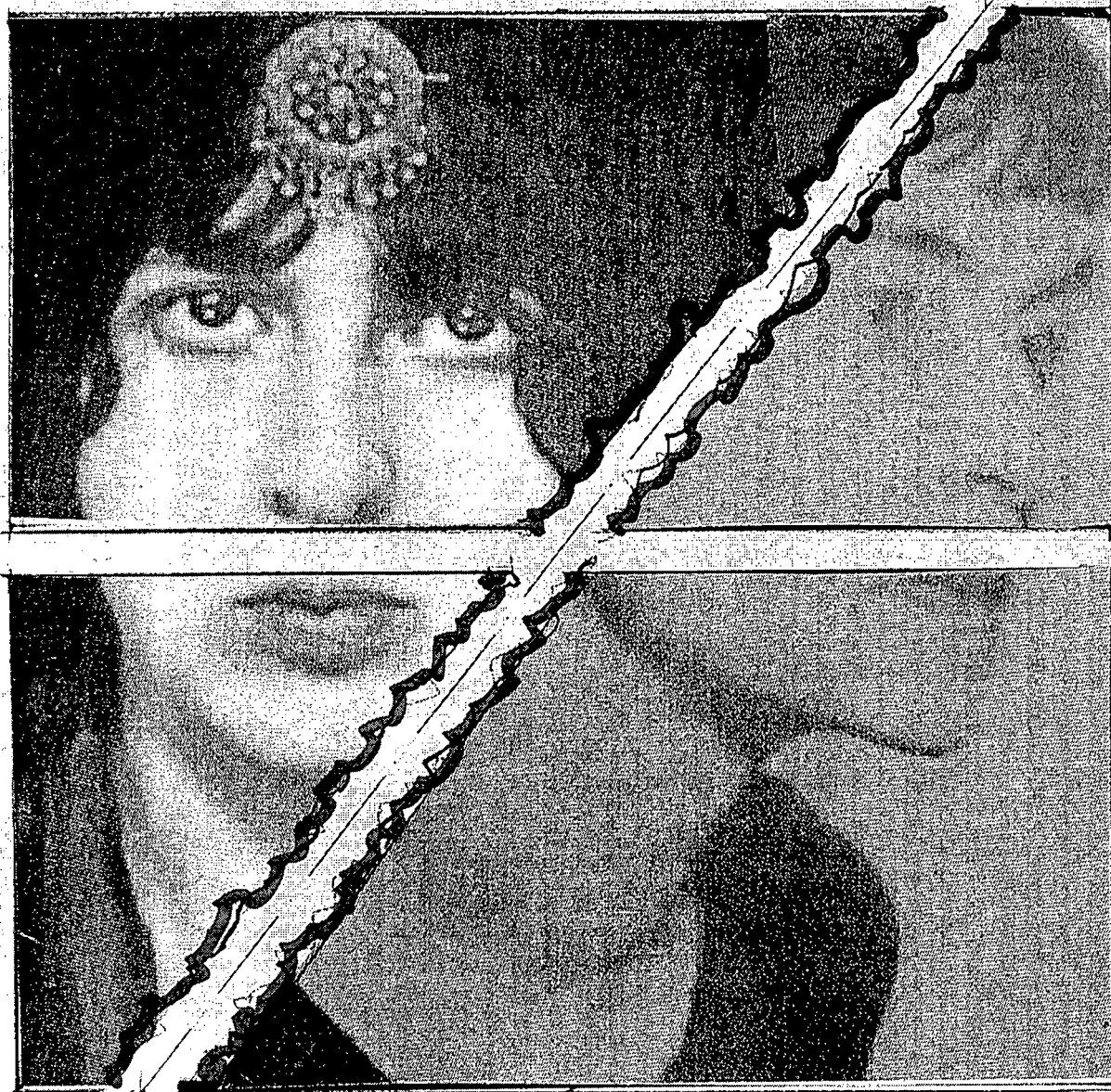
*CM* : Claude Cahun, *Confidences au miroir*.

*HJ* : Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*.

*WP* : Unica Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt*.

## Introduction

CLAUDE CAHOUN



UNICA ZIRNI

## Au-delà des « solutions imaginaires<sup>1</sup> » du surréalisme : le rendez-vous virtuel de Claude Cahun et d'Unica Zürn

En 1953, au moment où Unica Zürn faisait l'éloge enthousiaste de sa nouvelle vie d'auteure-dessinatrice à Paris – « vous pouvez certainement vous imaginer que je me sens heureuse ici – la rue Mouffetard me passionne [...] tout est beau – absolument beau depuis longtemps<sup>2</sup> » –, Claude Cahun avait déjà abandonné tout espoir d'insuffler un nouvel élan à sa longue carrière d'écrivaine-photographe en s'établissant à nouveau dans la « capitale culturelle » de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. De fait, l'artiste allemande Zürn, qui décida de suivre son conjoint Hans Bellmer à Paris pour s'affilier au groupe surréaliste de l'après-guerre, et la Française Cahun, amie intime du couple Breton-Lamba et collaboratrice des surréalistes dans les années 1930, ne se connurent jamais de leur vivant. Ce qui lie les œuvres de deux femmes-artistes aussi dissemblables que Claude Cahun et Unica Zürn pourrait à première vue se borner exclusivement à leur appartenance temporaire et, de plus, marginale à l'un des courants clés parmi les avant-gardes historiques<sup>3</sup> du XX<sup>e</sup> siècle : le mouvement surréaliste.

Toutefois, une étude conjointe de leurs créations révèle immédiatement une affinité tant surprenante que complexe entre ces auteures-artistes avant-gardistes, remarquables par leur intention constante de faire exception<sup>4</sup>. Bien qu'elles fréquentent le cercle d'André Breton à des moments fort éloignés, leurs démarches respectives

<sup>1</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1962, p. 60.

<sup>2</sup> « Sie werden sich vorstellen können, wie glücklich ich mich hier fühle – die Rue Mouffetard begeistert mich [...] alles ist schön – seit langer Zeit absolut » (extrait d'une lettre du 26 novembre 1953) : Unica Zürn, *Gesamtausgabe*, t. 4.2, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 1988-2001, p. 436 (nous traduisons).

<sup>3</sup> Nous évoquons ici le terme forgé par Peter Bürger, tout en étant pleinement consciente de la polémique que ce concept a suscitée parmi les universitaires dès sa diffusion : Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.

<sup>4</sup> « J'ai la manie de l'exception », proclame Claude Cahun même explicitement : *Aveux non avendus*, dans *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002, p. 366 [p. 177] (parce que Leperlier privilégie lui-même la pagination de l'édition originale des *Aveux non avendus* (1930), nous citerons tous les passages de l'ouvrage en respectant cette contrainte ; aussi les références à cette œuvre seront-elles marquées par le sigle *ANA*, suivi de l'indication de la page, et insérées dans le corps du texte). Chez Zürn, il faut procéder par une argumentation *a contrario*, puisque son art constitue une aspiration continuelle vers un état d'exception pourtant nullement atteint : « la plus grande partie de ma vie, je l'ai passée à dormir, l'autre à attendre un miracle, à méditer sur l'inaccessible », *Notes d'une anémique*, dans *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, trad. de l'allemand par Ruth Henry, Paris, Joëlle Losfeld, 2000, p. 15.

affichent maintes parentés dans les procédés formels au même titre que dans la visée de leurs (en)quêtes artistiques. Leurs œuvres témoignent en effet d'une nette prédilection pour la *praxis* intermédiaire, chacune entrelaçant de part en part le langage verbal et le langage pictural. Qui ne se souvient pas de l'audace des photomontages de Claude Cahun, antéposés à chaque segment d'*Aveux non avendus*, l'écrit autobiographique majeur de 1930, où elle donne à voir une concaténation kaléidoscopique de mises en scène de soi ? Comment ne pas penser aux dessins d'Unica Zürn dont les fabuleux corps transmutés, à silhouettes fluides et indéterminées, font écho à ses propres « impressions d'une malade mentale » décrites vers 1965 dans *L'Homme-Jasmin*, l'autoanalyse littéraire de ses crises de schizophrénie ? Nous verrons que ces stratégies intermédiaires sont inextricablement rattachées au fond de la poétique de Cahun et de Zürn, dans la mesure où elles véhiculent au premier chef un questionnement pluridimensionnel sur le moi-femme qui, dans son essence, trouve son point d'ancrage dans la mise en récit et en image du rapport autoréflexif, voire spéculaire, que les deux femmes entretiennent avec leur propre personne.

C'est justement ce moi, ce sujet dénommé « je », qui est en cause dans les investigations protéiformes de Cahun et de Zürn. Variable douteuse, obscure, intouchable et avant tout indéfinissable, le moi sera toujours compris et représenté selon les termes d'une blessure narcissique<sup>5</sup>, qui littéralement sondent le décalage abyssal entre une idéalité fantasmée de l'identité féminine et un *Dasein* plutôt insatisfaisant, à la limite du cauchemardesque. Ainsi, Claude Cahun s'exclame qu'elle a « passé trente-trois ans de [s]a vie à vouloir passionnément, aveuglément, que les choses soient autrement qu'elles ne sont » (*ANA*, p. 233), alors qu'Unica Zürn est amenée à la conclusion douloureuse qu'« après quarante-trois ans, [s]a vie n'est pas encore devenue

---

<sup>5</sup> Sur le lien entre l'écriture, le narcissisme et la naissance d'un « imaginaire de soi » : Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

“[s]a vie”. Elle pourrait aussi bien être la vie d’un autre<sup>6</sup> ». On y déduit que l’approche du processus créateur chez ces auteures-artistes est éminemment axée sur les concepts de l’autoréférentialité et de la figuration de soi à travers les divers langages artistiques. Pour ainsi dire, leurs activités scripturales et picturales assouviennent un besoin existentiel de se retrouver en face-à-face austère avec elles-mêmes, de se tendre incessamment le miroir de l’écriture (au sens large) afin d’encercler le plus possible cette utopie, ce noyau absent ou creux que l’on désigne « moi ».

D’après la poétique de Cahun et de Zürn, la création d’une œuvre d’art signifie donc de prime abord *se créer soi-même*, créer une image de soi-même, et finalement s’ériger en image – sans pourtant jamais atteindre à un état final qui fixerait une subjectivité définitive, unifiée. Conséquemment, toute réflexion sur le moi-femme doit se clore sur un constat d’indécidabilité, le sujet demeurant *per se* un corps étranger dans cette enquête artistique spéculaire. « Le propre de la vie est de me laisser en suspens, de n’admettre de moi que des arrêts provisoires » (ANA, p. 235), voilà à titre d’exemple la devise de Claude Cahun. Moyennant ces arrêts provisoires du moi dont font preuve à maints égards les œuvres à l’étude, Cahun et Zürn parviennent notamment à se projeter dans des identités autres, imaginées et imaginaires ; autrement dit, elles aboutissent à se forger un alter ego en perpétuelle transformation, à savoir un moi spectral polymorphe et purement discursif qui oscille inlassablement entre de multiples *personae*. Face à cette démultiplication intimiste des instances d’être, le sujet féminin s’appréhende et se saisit dans sa valence anagrammatique, dans la mesure où son « inscription » dans le texte de l’œuvre d’art équivaut à un chassé-croisé mobile de débris identitaires. Tant l’anagramme à proprement parler constitue une source inépuisable de signifiances

---

<sup>6</sup> « Nach dreiundvierzig Lebensjahren ist mein Leben noch nicht "mein Leben" geworden. Es könnte ebenso gut das Leben eines anderen sein » : Unica Zürn, *Das Weisse mit dem roten Punkt. Dem Zufall ausgesetzt oder Die Quersumme der Gesichter will ihr Ergebnis*, dans *Gesamtausgabe*, t. 4.1, op. cit., p. 92 (nous traduisons). Les références à ce texte seront marquées par le sigle WP, suivi de l’indication de la page, et insérées dans le corps du texte.



nouvelles qui se dérivent essentiellement de la destruction ré-générative du *logos*<sup>7</sup>, tant ce *logos*, émiété et rechargé ensuite d'un sens pendant dans le silence des interstices textuels, répercute l'identité plurielle du sujet-femme écrivain. Nous aurons l'occasion d'observer que la pratique de l'« anagramme au féminin » décrit parfaitement les divers enjeux et implications des expérimentations autoréflexives des deux artistes en question<sup>8</sup>. Car dans cet exercice solipsiste d'auto-engendrement, l'assemblage, la composition et la reconfiguration de segments phrastiques ou syntagmatiques ainsi que d'autres unités significatives élémentaires<sup>9</sup> coïncident et concourent avec la mouvance constante de la subjectivité féminine, qui se dessine dès lors comme l'ombre fuyante d'une morphologie *per se* en devenir plutôt que comme une valeur ontologique, c'est-à-dire une sorte d'identité monumentale et monolithique.

Puisque ce mémoire se propose de rapprocher les écritures intimistes de Claude Cahun et d'Unica Zürn dans l'optique de la connexion entre l'intrasubjectivité au féminin et l'exploration d'une énonciation intermédiaire, il faudra positionner ces deux stratégies d'autoréflexivité fort singulières par rapport au canon littéraire et artistique. Où ces femmes-écrivains se situent-elles précisément dans la lignée des écrits autobiographiques, et dans quelle mesure sera-t-il même possible de relier leurs créations à la notion d'autofiction ? Peut-on inclure leur démarche intermédiaire dans le contexte des « pratiques autographiques » pour aboutir à une conception plus vaste des écritures de soi ? Dans le sillage de ces considérations relevant de la poétique des genres, nous devons également nous interroger sur la portée théorique de leurs

---

<sup>7</sup> Dans son analyse de la théorie de l'anagramme chez Saussure, Jean Starobinski souligne que l'anagramme permet de repérer la symbolique cachée d'un texte, une sorte de pré-texte – ou sens latent – antérieur à la genèse du texte même : *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11-41. Pour un aperçu historique sur la pratique de l'anagramme, on se reportera à Ute Baumgärtl, „... dein Ich ist ein Gramm Dichtang ...“ : *Die Anagramme Unica Zürns*, Wien, Passagen-Verlag, 2000, p. 79-95.

<sup>8</sup> Concernant le lien entre la condition féminine et l'écriture anagrammatique chez Zürn : Gisela von Wysocki, « Weiblichkeit als Anagramm », dans *Die Fröste der Freiheit : Aufbruchphantasien*, Frankfurt, Syndikat-Verlag, 1980, p. 37-54.

<sup>9</sup> Pensons, entre autres, au compartimentage du discours « visuel » sur soi, qui prédomine dans les photomontages de Cahun et dans les dessins fantastiques de Zürn.

(auto)réflexions, et plus particulièrement sur la conception de la langue, de la norme et de la normativité identitaire telle qu'elle transparaît en tant que fait de langue. Comment le *gender* s'inscrit-il finalement dans ces projets d'autofiguration qui visent à ausculter la subjectivité féminine en problématisant, à des degrés différents, les rôles endossés par la femme dans une société placée sous le paradigme androcentrique<sup>10</sup> ? S'il s'avère en effet concevable d'affirmer une écriture de soi au féminin dans le cas de Cahun et de Zürn, où la spécificité de ces écritures intermédiaires réside-t-elle au juste, et par quelles techniques textuelles le sujet féminin fait-il valoir les « technologies du *gender*<sup>11</sup> » ? Ce sont ces questions modèles qui nous serviront d'ores et déjà de fil conducteur pour informer notre raisonnement.

**« De l'écriture au miroir » (ANA, p. 215) : tradition autobiographique et le « moi en anagramme » chez Claude Cahun et Unica Zürn**

Si notre étude des œuvres de Claude Cahun et d'Unica Zürn fait apparaître un recentrement de l'écriture sur les questions identitaires, ce leitmotiv précède cependant de longtemps l'époque qui accueillera les écrits de l'intime de ces deux auteures. Or le repli sur soi dans et par l'écriture, de même que la volonté de se connaître soi-même à travers les outils d'expression propres à l'art fournissent la matrice à un chapitre de l'histoire littéraire occidentale qui s'étend en réalité de la fin de l'Antiquité jusqu'au moment présent. Des *Confessions* de saint Augustin au IV<sup>e</sup> siècle, en passant par une première prolifération à grande échelle d'une écriture du moi sous la forme des Mémoires à partir des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, jusqu'au pullulement des écrits

<sup>10</sup> Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 10.

<sup>11</sup> Formule empruntée à Teresa de Laurentis (dans le prolongement de Michel Foucault), « The Technology of Gender », dans *Technologies of Gender*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 1-30. Ambivalente en soi, la notion de « technologies du *gender* » désigne, d'une part, les discours et les usages sociaux aboutissant dans le déterminisme du sujet-femme et, d'autre part, les stratégies de déconstruction de ces mêmes hégémonies.

autoréférentiels dans les trente dernières années – il est évident que le *souci de soi* et sa transposition littéraire constituent un des piliers de l’imaginaire judéo-chrétien<sup>12</sup>. De nos jours, nous sommes notamment en mesure de constater que, depuis le scintillement à peine discernable des émanations inaugurales du genre, l’autobiographie et ses dérivés occupent un rang de plus en plus important dans la production littéraire<sup>13</sup>. Et pourtant, la primauté, voire l’hégémonie actuelle de ce genre ne peut que continuer de nous étonner – confronté qu’il était dès ses origines à des contraintes religieuses, philosophiques et épistémologiques qui en principe contrariaient son existence. Ainsi l’autobiographie aurait-elle d’avance été condamnée à la disparition en raison de son caractère transgressif qui consistait justement à aller à l’encontre de l’effacement obligatoire de l’individu dans tout acte d’écriture<sup>14</sup>. Paradoxe de l’évolution historique, les genres autobiographiques basés sur la revendication d’une subjectivité autonome finissaient par s’imposer dans une société régie *a priori* par la maxime du moi haïssable<sup>15</sup>. Puisque cette ascension des écritures de soi témoigne d’un revirement idéologique radical accordant une souveraineté relative au sujet écrivant, nous ne pouvons nous empêcher de retenir avec incompréhension l’extrême contraste entre, d’une part, la longue dévaluation de l’autobiographie à la fois sur la scène publique et dans le système des genres et, d’autre part, ce passage apparemment inéluctable d’une écriture de la parole divine à la divination et sublimation de soi-même par l’écriture. Si on s’enquiert donc sur l’étrange popularité dont jouit, parmi les écrivains, un genre traité jadis par la critique littéraire d’« enfant terrible », il sera indispensable de mettre l’accent sur

<sup>12</sup> D’après Michel Foucault, les « rapports à soi » se traduisent à travers « des formes dans lesquelles on est appelé à se prendre soi-même pour objet de connaissance et domaine d’action » ; la littérature constitue, selon nous, une possible variante de ces modes d’appropriation de soi : Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 3, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1984, p. 59.

<sup>13</sup> Pour un aperçu critique de l’histoire des écrits autobiographiques : Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L’Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1997 ; Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003.

<sup>14</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*, op. cit., p. 36-42.

<sup>15</sup> Blaise Pascal, *Les Provinciales. Pensées (et opuscules divers)*, Gérard Ferreyrolles et Philippe Sellier (éd.), Paris, Le Livre de Poche/Classiques Garnier, coll. « La Pochothèque », 2004, p. 1105.

l'interdépendance entre le foisonnement des écrits du moi et une certaine vision du sujet, une vision selon laquelle ce sujet détiendrait désormais le droit de dire « moi », ou bien, de se réclamer de son ipséité<sup>16</sup>.

Pour prendre acte de la véritable montée en puissance de cette conscience de soi préalablement réprimée, bon nombre de chercheurs – dont Jean Starobinski et Philippe Lejeune – soutiennent que l'on devra attendre le siècle des Lumières où l'écriture intime reçoit ses lettres de noblesse lors de l'avènement de l'individualisme et du culte du moi<sup>17</sup>, des courants d'esprit qui influenceront directement la consolidation irrévocable de l'autobiographie dans le domaine littéraire. C'est peut-être à ce moment que l'on voit s'établir pour de bon la figure appelée *homo artifex*<sup>18</sup>, l'écrivain-artisan dont la libération de l'outil principal qu'est sa propre main s'articule par un flux d'activités scripturaires autoréflexives, prolongements d'une conception de soi de plus en plus désinvolte. Le geste autobiographique permet au sujet, qui s'assume dorénavant en tant qu'identité *par-faite* dans l'instant même de l'écriture, de constituer le récit de sa propre vie afin de conférer un sens ainsi qu'un ordre à un cheminement personnel spécifique<sup>19</sup>. Dans cette logique, l'écriture autobiographique se révèle autant un acte interprétatif qu'un acte de coordination chronologique<sup>20</sup> que le sujet écrivain destine à sa propre attention et intention ainsi que, le plus souvent, à la connaissance du grand public. En

<sup>16</sup> En utilisant cette notion de l'ipséité, nous ne visons point à appliquer le concept établi par Paul Ricœur, qui oppose notamment le *même* (idem) et le *soi-même* (ipse), c'est-à-dire une identité immuable et une identité susceptible au changement à travers le temps. Dans le contexte présent, nous entendons par ipséité le résultat de la lente progression de l'individu vers son émancipation sociale et psychologique que l'on pourrait aussi percevoir comme l'évolution vers une hégémonie du moi. À propos de la notion d'ipséité, voir Paul Ricœur : « L'identité narrative », *Revue des Sciences Humaines*, 221, 1991, p. 35.

<sup>17</sup> En général, Jean-Jacques Rousseau est considéré comme le coryphée d'une écriture autobiographique qui éclot dans des œuvres telles *Les Confessions* et les *Rêveries du promeneur solitaire*. Pour mentionner un échantillon clé issu du mouvement littéraire préromantique *Sturm und Drang*, nous nous contentons de citer *Les Souffrances du jeune Werther* de Johann Wolfgang von Goethe.

<sup>18</sup> Georges Gusdorf, *Auto-Bio-Graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 37.

<sup>19</sup> Quelles que soient les faiblesses et inexactitudes que l'on lui connaît de nos jours, la définition « historique » de l'autobiographie par Philippe Lejeune continue de servir de soubassement théorique à toute étude en la matière : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité », dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14. Et Lejeune renchérit : « L'autobiographie [...] doit avant tout essayer de manifester l'unité profonde d'une vie, elle doit manifester un *sens*, en obéissant aux exigences souvent contraires de la fidélité et de la cohérence », dans *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 21.

<sup>20</sup> Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, 3, 1970, p. 258.

d'autres mots, écrire le récit de sa vie, coucher par écrit le fil événementiel qui est censé structurer l'existence de ce moi, devient un moyen de rendre intelligible le statut de l'individu dans un espace-temps déterminé, de tracer la frontière entre un espace individuel et un espace collectif, marque distinctive de l'originalité du sujet écrivant<sup>21</sup>.

Nous avons entamé ce survol historique et théorique dans le but de faire ressortir les assises principales des écritures autobiographiques qui selon nous se retrouvent dans la corrélation des phénomènes suivants : l'écriture (spéculaire) du moi, l'interrogation introspective portant sur l'identité et la présomption d'une translucidité inhérente à la subjectivité humaine<sup>22</sup>. Qu'en est-il de ces observations dans le cas de Claude Cahun et d'Unica Zürn ? Sera-t-il possible de confirmer, sur la base de leurs écrits à tonalité autobiographique, la concurrence de ces éléments majeurs : un sujet entièrement présent à soi-même, une attitude d'herméneute qui gouverne ce même sujet et, en fin de compte, un récit de vie cohérent et linéaire ? Question on ne peut plus rhétorique. Car les œuvres littéraires des deux auteures, au même degré que par ailleurs la totalité de leur production artistique respective, prônent à haute voix le credo moderniste de la subjectivité fragmentaire, tout en démasquant simultanément l'artifice et le caractère construit des croyances positivistes concernant la toute-transparence de la psyché humaine : « Mémoire ? Morceaux choisis. Mon âme est fragmentaire » (*ANA*, p. 202), telle est l'affirmation affranchie de Claude Cahun en la matière, alors que Zürn avoue dans la même logique désarmante que « [s]a propre vie ressemblerait, selon [elle], à un nain laid : estropié [...] En guise de défense, [elle s]e divisai[t], tôt déjà, en deux

---

<sup>21</sup> Si on prend l'exemple d'un grand autobiographe comme Chateaubriand, on conclut que l'écrit sert essentiellement de socle à une valorisation du personnage-auteur, autrement dit à une mise en lumière de ses mérites pour justifier le rang social qu'il détient.

<sup>22</sup> Nous verrons sous peu que cette position défendue par Georges Gusdorf dans une étude fondatrice sur l'autobiographie n'est pas sans soulever des doutes dans la perspective des recherches contemporaines : « Conditions et limites de l'autobiographie », dans Günter Reichenkron et Erich Haase (dir.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, p. 105-123.

parties<sup>23</sup> » (*WP*, p. 82-83). Notons que, à la différence de l'autobiographie canonique, les écrits intimistes de Cahun et de Zürn cultivent les points aveugles, les ellipses et coupures qui parsèment le parcours du sujet écrivain. Or le discours peu ou prou normatif et régulateur que l'on attribuait traditionnellement à l'autobiographe se voit ici tacitement miné et en dernière conséquence substitué par les voix et visions oniriques d'un discours autre qui se propage dès l'avènement de la modernité : la psychanalyse.

En ce sens, les créations des deux femmes-artistes sont tributaires d'un changement de paradigme sous-tendant la conception et les représentations du sujet, qui s'opère au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles dans le discours scientifique. La découverte de l'inconscient par les « nouvelles sciences de l'âme », culminant dans la méthode psychanalytique, fournira le fondement à une définition moderne de la subjectivité<sup>24</sup> qui retentit immédiatement dans le domaine des lettres et des beaux-arts<sup>25</sup>. Une fois mises à nu l'existence et la signification des pulsions sexuelles comme partie intégrante de la *phusis* humaine, la psyché de l'individu sera finalement reconnue dans sa qualité d'écran fragmentaire et semi-opaque d'une identité toujours à (re)form(ul)er ; c'est dire que dans l'ombre dogmatique de la psychologie, l'être humain se double d'un spectre porté à la fois par le souffle du Même et de l'Autre. Nous démontrerons que Claude Cahun et Unica Zürn se proposent avec ferveur d'élucider et de faire vibrer cette spectralité de la nature humaine, tout en respectant l'obscurité foncière de celle-ci<sup>26</sup>.

Leurs mises en scène du sujet clivé, vacillant entre *Eros* et *Thanatos*, donnent en effet

<sup>23</sup> « [Ih]r will so scheinen, als sei der häßliche Zwerg [ihr] eigenes Leben : verkrüppelt [...] Darum teilte [sie s]ich schon früh in zwei Hälften » (nous traduisons).

<sup>24</sup> Sigmund Freud, « Das Ich und das Es », [1923], dans *Studienausgabe : Psychologie des Unbewußten*, t. 3, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 273-330.

<sup>25</sup> Cette « contamination » de la pensée littéraire et artistique par le savoir scientifique du début du XX<sup>e</sup> siècle se révèle parfaitement dans les écrits d'André Breton ou d'autres surréalistes comme Antonin Artaud.

<sup>26</sup> À cet égard, Cahun et Zürn s'inscrivent sans conteste dans la lignée des pratiques avant-gardistes de l'époque : on connaît notamment l'engouement légendaire d'André Breton et de ses adeptes pour les théories psychanalytiques de Sigmund Freud, et en particulier pour ses études sur le rêve. Voir à ce sujet, André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, préface de Philippe Audoin, Paris, Gallimard, coll. « poésie », 1990. Rappelons-nous également les expérimentations des surréalistes où il s'agissait de provoquer un état de folie artificiel pour explorer les méandres de l'inconscient ; à titre d'exemple, citons Henri Michaux, *Misérable miracle. La mescaline*, dans *Œuvres complètes*, v. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 617-784.

autant un accès partiel aux rêves et fantasmes de celui-ci qu'elles permettent au moi-fiction de servir de porte-voix ou d'interface cryptée extériorisant les névroses et désirs refoulés dans un for intérieur, auparavant méconnu<sup>27</sup>. C'est précisément en vue de ces paramètres épistémologiques encore inouïs à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle qu'il faut évaluer les expressions du moi dans les écrits de Cahun et de Zürn, puisqu'ils témoignent avec brio du jeu de miroir entre la nouvelle conception du sujet et le type d'écriture employé. Or les deux auteures-artistes font ressortir les enjeux de l'identitaire par le biais d'un ludisme langagier qui expose justement la multiplicité et l'intangibilité du sujet : tel qu'elles « jou[ent] avec les mots, ces couleurs sans danger » (*ANA*, p. 97), le jeu formel sur et avec le *logos* fait écho, d'un point de vue matériel, à la dislocation, voire à la pulvérisation de l'objet du discours que constitue le moi. Anagrammes intrinsèquement dédoublés, ligatures entre l'*autos* et le *graphein*, les œuvres de Cahun et de Zürn parviennent par conséquent à articuler sans camouflage la fictionnalité innée d'un quelconque « je ». Autrement dit, les réécritures, retouches et créations illimitées d'elles-mêmes doivent être interprétées comme un dé/codage aporétique du « fictionnement<sup>28</sup> » du moi – ce déchiffrement étant aporétique, du seul fait que les innombrables *auto-fictionnalisations* se veulent tout de même un impératif catégorique pour la genèse d'une conscience du moi<sup>29</sup>, bien qu'en tant qu'entité éclatée.

Si les investigations spéculaires de Cahun et de Zürn reposent ainsi sur la prémisse que la figure du moi relève essentiellement du domaine de l'invention pure, de l'*auto-fiction*, nous serons tenue de nous interroger dans quelle mesure la construction ainsi que la finalité de leurs œuvres impliquent une réorientation ou, parlant plus strictement, un dépassement du genre autobiographique même. Puisque nous

<sup>27</sup> Voir au sujet de ce lien entre l'inconscient et l'expression littéraire l'article charnière en la matière : Sigmund Freud, « Das Unheimliche », [1919], dans *Studienausgabe : Psychologische Schriften*, t. 4, *op. cit.*, p. 241-274.

<sup>28</sup> Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, *op. cit.*, p. 87, 122.

<sup>29</sup> Toute la théorie psychanalytique de Lacan se fonde sur la thèse du moi-fiction : Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 89-97.

convoquons la notion d'« autofiction », nous aurons à nous questionner plus en détail sur la justesse et la pertinence de cette terminologie dans le cadre des œuvres surréalistes à l'examen. Car l'autofiction, définie par Serge Doubrovsky en 1977<sup>30</sup>, n'est-elle pas en vérité l'acquis littéraire de la postmodernité ? Comment pourra-t-on donc concevoir ces œuvres de femmes d'avant-garde en conjonction avec un « genre » que l'on considère habituellement comme un « symptôme scripturaire » de l'ère contemporaine, découlant de l'éclectisme conceptuel de la pensée postmoderne ?

### Claude Cahun – Unica Zürn, deux préfaces à l'autofiction

Risquons-nous de succomber au piège de l'anachronisme en voulant associer les noms de nos deux auteures à une figure de la postmodernité ? Quand Serge Doubrovsky explique la nature du « genre » – qu'il dit avoir créé lui-même pour mettre en cause la case aveugle dans la grille « Autobiographie » établie par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*<sup>31</sup> – il semble détenir le monopole d'un mode d'expression littéraire qui instaure un nouveau virage parmi les écritures du moi au dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. Passons brièvement en revue la définition pointue que l'auteur avançait peu après la mise en circulation du terme d'« autofiction » :

L'autofiction, c'est [...] l'image de soi au miroir analytique [...] La 'vérité', ici, ne saurait être de l'ordre de la copie conforme, et pour cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à *construire*. Telle est bien la 'construction' analytique : *ingere*, « donner forme », fiction, que le sujet s'incorpore [...] L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> En introduisant ce néologisme, Doubrovsky vise avant tout à le mettre en contraste avec le genre de l'autobiographie : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde [...] Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage » : Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

<sup>31</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 28.

<sup>32</sup> Parmi les exemples qui démontrent l'explosion des textes autofictionnels depuis 1977, on recensera particulièrement : Patrick Modiano, Hervé Guibert, Annie Ernaux, Catherine Millet, Christine Angot ...

<sup>33</sup> Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 77.



L'autojustification de Doubrovsky nous laisse entrevoir d'étonnants parallèles avec la démarche scripturale de Cahun et de Zürn : il suffit d'un survol de leurs textes pour s'apercevoir que les axes fondateurs de la lecture doubrovskienne du moi se cristallisent déjà dans ces créations, qui devancent parfois de plusieurs décennies les écrits du prétendu inventeur de l'autofiction. L'impossible *mimèsis* du moi, la question épineuse de la vérité en narration littéraire, le postulat d'un sujet qui se façonne à son gré dans et par le discours, voilà les lignes directrices d'une réflexion transposée en art, qui surgissait également chez les deux écrivaines surréalistes. Pour les fins de ce mémoire, nous partons de l'hypothèse selon laquelle les œuvres de Cahun et de Zürn s'apparentent à un prototype de l'autofiction, où sont jumelés deux principes que les conceptions conventionnelles de l'autobiographie jugeaient incompatibles, c'est-à-dire une écriture autoréflexive analytique et la fiction de soi<sup>34</sup>. C'est en ce sens que leurs écritures « autofictionnelles », inspirées par la *volonté de savoir* que Doubrovsky ne met en lumière que *post factum*, visent à sonder la frontière entre le moi « authentique » et la construction (discursive ainsi qu'imagée) de soi, entre la vérité identitaire et l'affabulation d'une existence fantasmatique. Claude Cahun et Unica Zürn campent en effet le sujet de leurs autofictions dans cet espace littéraire intermédiaire, zone indéterminée entre le réel et le fictif<sup>35</sup>, pour se confronter à la tension insoluble entre le réalisme et l'illusionnisme au cœur des représentations du moi.

Pour rendre justice à cette souplesse formelle de l'autofiction, il ne s'agira

<sup>34</sup> Nous y reviendrons plus tard en concentrant notre attention sur l'aspect important de la langue, à comprendre ici dans le sens d'une « dé-normalisation » linguistique de l'écriture autobiographique qui s'établit graduellement dès l'avènement de la modernité littéraire vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour l'instant, nous nous bornons à renvoyer à l'article de Serge Doubrovsky où il tisse les liens entre une conception moderne – « dé-logicisée » – de la langue, le geste autobiographique et l'expérience (psych)analytique : Serge Doubrovsky, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », dans *Parcours critique. Essais*, Paris, Galilée, 1980, p. 165-201.

<sup>35</sup> Jacques Lecarme articule l'hybridité générique de l'autofiction en ces termes : « l'autofiction réside dans le montage et l'intervalle lacunaire de deux récits, l'un fictif, l'autre non-fictif » : Jacques Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre ? », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Paris, RITM, Publidix, 1993, p. 242. Et Régine Robin de rajouter : « Quelque chose tire l'autobiographie contemporaine vers l'autofiction [...] quelque chose pousse les écrivains à brouiller le pacte romanesque et le pacte autobiographique, à les confondre, à les joindre, à les superposer » : Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, p. 33.

aucunement de recenser les moments de rupture et de renversement en termes de poétique des genres qui permettraient de distinguer catégoriquement l'autofiction de l'autobiographie traditionnelle<sup>36</sup>. Nous tâcherons plutôt de circonscrire les manifestations textuelles concrètes qui, chez Cahun et Zürn, implantent fermement ce questionnement ardu sur le rôle de la fiction dans les écrits intimes. Dans la mesure où nous examinerons l'intérêt prononcé de Cahun et de Zürn pour l'illusion référentielle<sup>37</sup> à laquelle ressemble le moi, nous inscrirons notre recherche dans la lignée d'une approche théorique qui accentue notamment l'aspect de l'autogenèse du sujet – pour ainsi dire, *ex nihilo* – dans et par la graphie. Comme le prouvent la majorité des publications en matière autobiographique, le doute portant sur la part et l'apport de la fiction du moi dans et pour la production du texte est au centre des débats sur l'éparpillement des écrits autoréférentiels<sup>38</sup>. Ce mémoire se propose donc de contribuer à cette discussion sur les enjeux théoriques et les différents types de l'autofiction, en lisant les œuvres de deux femmes d'avant-garde comme des « préfaces auto-expérimentales » à une pratique de prime abord scripturaire qui persévère dans l'intention de faire sentir la frontière poreuse, voire inexistante entre le règne de la fiction et de la non-fiction.

De ce point de vue, il paraît avéré que la technique de l'autofictionnalisation, qui meut et métamorphose de l'intérieur l'invention littéraire chez Cahun et Zürn,

<sup>36</sup> Cette classification univoque serait-elle vraiment concevable ? Même Philippe Lejeune, illustre théoricien de l'« autobiographie française », dut jadis observer les incursions de la fiction dans le récit autobiographique et, par là, ne put s'empêcher de concéder que « le paradoxe de l'autobiographie, c'est que l'autobiographe doit exécuter ce projet d'une *impossible sincérité* en se servant de tous les instruments de la *fiction* » : Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 28 (nous soulignons).

<sup>37</sup> D'après l'article de Michael Riffaterre : « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « points essais », 1982, p. 91-118.

<sup>38</sup> Du côté anglophone, nous avons notamment affaire à des chercheurs comme Paul de Man ou Paul John Eakin, qui traitent l'écriture autobiographique d'« invention de soi » ou de moyen cognitif spéculaire, pour lequel la distinction entre un récit autobiographique et un récit de fiction n'a aucune valeur : Paul de Man, « Autobiographie as De-facement », *Modern Language Notes*, 94, 1979, p. 919-930 ; Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography : Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985. Du côté français, c'est Jacques Derrida qui fait valoir le signe autographique comme un homonyme, voire un pseudonyme de l'autobiographe : *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984. Pour un aperçu sur les mouvements majeurs, qui marquent la critique des écrits autobiographiques : Barbara Havercroft, « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », dans Lucie Bourassa (dir.), *La Discursivité*, Québec, Nuit blanche, 1995.

transgresse de loin le cadre temporel rigide que nous impose la date charnière de 1977. Mais est-ce uniquement l'aspect de la périodisation trop stricte de l'autofiction qui nous empêche de mettre les créations de Cahun et de Zürn « à leur juste place » et de cerner de manière appropriée les causes et les modulations de ce type d'écriture ? Comment ne pas prendre en considération que les œuvres de ces auteures-artistes ont été immergées dans et infiltrées par un esprit de soupçon général vis-à-vis du sujet moderne, qui ne caractérise pas seulement l'air du temps de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre, mais qui de surcroît imprègne la plupart des écrits avant-gardistes de la même époque ? Or Claude Cahun et Unica Zürn partagent leurs stratégies d'autoreprésentation – si singulières et insolites qu'elles soient – avec bon nombre d'auteurs et d'auteures modernistes. Par exemple, qui doute des prétentions autofictionnelles d'André Breton dans *Nadja*<sup>39</sup>, une œuvre dans laquelle la « sacralisation » des rapports croisés entre la folie féminine et la fureur poétique de l'homme-écrivain s'apparente à un véritable panégyrique dédié à lui-même ? Peut-on sérieusement lire *En bas*<sup>40</sup> de Leonora Carrington sans déceler la « feintise » d'un récit prétendument autobiographique jouant ouvertement sur la mise en valeur de sa propre incapacité à peindre un moi « véridique » ? Une pareille vue d'ensemble, qui met en relation nos deux auteures avec le contexte idéologique et artistique de leur temps, nous révèle que le désir paradoxal de se convertir soi-même en objet d'enquête sur l'indicibilité de la condition humaine figure comme l'un des fils conducteurs du paysage littéraire du XX<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. À partir de ces jalons, nous tenterons de démontrer que le projet autofictionnel de Claude Cahun et

<sup>39</sup> André Breton, *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, v. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 643-753.

<sup>40</sup> Leonora Carrington, *En bas*, Paris, Losfeld, 1973.

<sup>41</sup> À cet égard, les œuvres de Cahun et de Zürn se rapprochent de la vision que défend Élisabeth Molkou au sujet de l'autofiction : « plutôt qu'un nouveau genre, l'autofiction serait précisément ce stade intermédiaire oscillant entre une extrême difficulté à s'objectiver et la construction impossible de l'image de soi » : Élisabeth Molkou, « L'autofiction : un genre frontière ? », dans Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahéze (dir.), *Écrire la frontière*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 159.

d'Unica Zürn doit donc être inséré dans une filiation culturelle et historique plus large<sup>42</sup>, qui situe précisément la production littéraire (et artistique) de la contemporanéité dans la continuité de ces expériences avant-gardistes autour de la théâtralisation d'une subjectivité insaisissable<sup>43</sup>.

La particularité des démarches artistiques de Cahun et de Zürn nous porte à persister dans l'ambition de réajuster la distance focale avec laquelle nous abordons les questions de généalogie et de genericité dans le cas de l'autofiction. Ne faut-il pas envisager ce genre – qui n'en est pas un, structuré qu'il est par sa plurivocalité – à travers l'hétérogénéité des activités créatrices que ces auteures-artistes posent comme la clé de voûte de leur pensée ? À cet effet, ne faut-il pas plaider pour une définition plus vaste de la notion d'autofiction, qui permettrait notamment de subsumer, sous cette étiquette, toutes les déclinaisons de leur démarche foncièrement hétéroclite ? Car chez les deux femmes surréalistes, la mise en forme de l'hybridation identitaire a partie liée avec une hybridation générique « déchaînée<sup>44</sup> », plurielle, c'est-à-dire qui affecte simultanément plusieurs niveaux de la « (con)textualisation » du sujet. Si le propre de l'autofiction consiste à « faire jouer tous les autres qui sont en moi, me transformer en autre, laisser libre cours à tout processus de devenir-autre, devenir son propre être fictif

---

<sup>42</sup> On trouve cette ouverture sur le plan de la théorie des genres depuis le début des années 1990, ce qui incita une chercheuse comme Régine Robin à renoncer même complètement à une définition de l'autofiction : « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, op. cit., p. 73-86. Plus récemment, Philippe Gasparini, en adoptant une approche ancrée dans la poétique et l'histoire des genres, soumet un travail qui « se démarque de l'effet de mode induit par l'apparition du concept d' "autofiction", car il vise à restituer au genre qu'il désigne son historicité, son évolution et sa place dans l'horizon d'attente des lecteurs depuis au moins deux siècles » : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 13. Dans la même veine, Vincent Colonna démantèle la légende de l'autofiction doubrovskienne dans *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004. Cependant, nous ne pouvons aucunement partager la position de Colonna qui consiste à repérer les racines de l'autofiction, « pulsion 'archaïque' du discours » (*ibid.*, p. 63), dans la littérature de l'Antiquité.

<sup>43</sup> Ne citons que les exemples de Sophie Calle (photographie) et de Sarah Kane (dramaturgie) pour illustrer la filiation entre les femmes-artistes des avant-gardes historiques et la nouvelle génération de femmes dans le monde des lettres et des beaux-arts.

<sup>44</sup> D'après la suggestion de Jacques Lecarme qui opta pour « autobiographie déchaînée » dans le but de paraphraser le phénomène de l'écriture autofictionnelle : Jacques Lecarme et Éliane Lecarme Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 268.

ou [...] s'attacher à expérimenter dans le texte le fictif de l'identité<sup>45</sup> », il faut souligner que, au lieu de valoriser un seul et unique mode d'écriture autofictionnelle, Claude Cahun et Unica Zürn privilégient plutôt la concomitance des divers styles et supports de médiation afin de transposer cette étrangeté à soi-même en langage artistique. Comment un sujet féminin dont « l'âme et la vérité n'ont [...] pas de points cardinaux » (ANA, p. 216), qui « est complètement transparent[...] [p]arei[l] à un vide blanc<sup>46</sup> », pourra-t-il faire résonner cet état frontalier du *Dasein* autrement que par le bouleversement et la subversion de la régularité générique ? Puisque dans l'autofiction des deux femmes-artistes, les notions d'identité et de *gender* sont destituées de leur sens premier qui assignerait à chacune d'elles un signifié univoque, ces expérimentations débridées, sans « foyer » ou « emplacement » fixe sur un axe paradigmatique imaginaire frôlent toujours le bord du hors-lieu et de l'entre-deux. Autrement dit, Cahun et Zürn isolent les deux termes de leur champ sémantique habituel en dévêtant ces signifiants d'une territorialité sémiotique déterminée. C'est cette « transplantation » du signifiant, lié à un éclatement du signifié, qui selon nous est à la base même de la spécificité de leurs écrits et qui consacre ces auteures-artistes comme précurseurs de l'autofiction. Tout concourt à nous faire croire que leur projet d'autofiction(nalisation) repose sur une « déterritorialisation générique » du geste artistique autofiguratif, destiné à translittérer une « déterritorialisation identitaire » du moi-femme, et donnant corps par là-même à un « je » absent dans la présence du graphème<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, op. cit., p. 16-17.

<sup>46</sup> Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, trad. de Robert Valençay et Ruth Henry, Paris, Gallimard, 1971, p. 26. Toutes les citations tirées de cette œuvre seront marquées par le sigle *HJ*, suivi de l'indication de la page.

<sup>47</sup> Walter Benjamin fut un des premiers à problématiser le paradoxe de l'absence dans la présence du signe dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* et dans *Kleine Geschichte der Photographie* : Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003, p. 7-64.

## Déterritorialisation générique et identitaire dans les œuvres de Claude Cahun et d'Unica Zürn

Étant donné que les autofictions des deux auteures se soustraient à toute possibilité de classement systématisé en se ralliant au leitmotiv de la « non-appartenance », le concept de « déterritorialisation<sup>48</sup> » se montre particulièrement fécond pour éclairer leurs techniques de transgression d'une écriture du moi conventionnelle. À supposer que « je » signifie *per se* une carence, un être-là différé ou « en rature », il s'ensuit impérativement que l'écriture intime ne constitue que la forme informe d'une indicible et indécidable identité<sup>49</sup>. Autant Claude Cahun s'adonne avec complaisance à une sorte de ventriloquisme multimédial en faisant parler ses nombreux doubles, « monstres » (*ANA*, p. 15) qui la pourchassent à travers « la grand'place de [s]a conscience » (*ibid.*), autant Unica Zürn réussit par le billet de ses anagrammes poético-picturales à mettre en évidence la mutabilité morphologique et représentationnelle du moi : en insinuant que même « le disparu est signifiante<sup>50</sup> », son art s'apparente justement au système d'oppositions différentielles de la langue. Afin de tenir compte de cette aporie fondamentale de l'acte d'autofiguration chez Cahun et Zürn, nous faisons notamment appel au concept de « déterritorialisation » transposé dans le domaine littéraire, en rapportant ce phénomène d'écriture à ce que l'on pourrait identifier d'une « transfrontalité<sup>51</sup> » générique et identitaire.

Notion *a priori* philosophique, la déterritorialisation deleuzienne fut reliée au statut de la langue dans la production littéraire de Franz Kafka, afin de décrire

<sup>48</sup> D'après Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29-50.

<sup>49</sup> Sur cette « altérité absolue de l'écriture » où « la place du sujet [...] est prise par un autre [...] voire] dérobée », voir Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 205-206, p. 442-443. Pour une introduction au sujet de la *différance* de l'écriture : Jacques Derrida, « La différence », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 1-29.

<sup>50</sup> « *Entschwundenes gibt Sinn* » : Unica Zürn, *Die Trompeten von Jericho*, dans *Gesamtausgabe*, op. cit., t. 4.2, p. 356 (nous traduisons).

<sup>51</sup> Andrea Oberhuber, « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Marge éditeur, 2007, p. 145-146.

notamment la capacité de l'écrivain à se rendre étranger à et dans sa propre langue, autrement dit à se défaire des contraintes linguistiques d'un emploi symbolique ou hégémonique de la langue pour explorer à l'inverse son côté purement pulsionnel, inconscient et « minoritaire ». C'est ainsi qu'une écriture « déterritorialisée » travaillerait la langue de l'intérieur, romprait résolument avec ses usages entérinés et fracturerait la signifiante archétypale de ses réseaux paradigmatiques, en « arrach[ant cette langue] au sens [..., en] opérant [en elle] une neutralisation active du sens<sup>52</sup> ». À notre avis, il est possible d'appliquer cette approche philosophique de l'œuvre kafkaïenne à la démarche littéraire et artistique que nous avons décelée chez Claude Cahun et Unica Zürn. Toutefois, ce n'est pas autant la déterritorialisation géographique des deux auteures-artistes – à Oxford et à Jersey pour Cahun, à Paris pour Zürn – qui nous a principalement convaincue d'établir ce parallèle. Car plutôt que d'axer leur réflexion sur l'expatriation réelle, ces artistes – à l'instar de Kafka – misent essentiellement sur les effets langagiers de l'étrangeté, de l'altérité et du nomadisme identitaire résultant de l'exil intérieur qu'elles cultivent relativement à leur langue et à leur culture respectives. Dans le sillage de la lecture deleuzienne, nous soutenons donc que Cahun et Zürn s'apprêtent, d'une façon comparable à Kafka, à « se servir du polylinguisme de leur propre langue [... et à] trouver les points de non-culture [...] par où une langue s'échappe<sup>53</sup> » pour mettre en évidence le hors-norme de leur identité. Désormais, nous utiliserons donc le terme de *déterritorialisation* pour désigner toute pratique scripturale ou artistique où l'identité se conçoit *transfrontalière*, plurielle, multiforme, et où le signe linguistique ou pictural même porte l'empreinte de l'hybridité identitaire – autrement dit, où le sens du signe s'avère infiniment suspendu, fluctuant à jamais dans l'entre-deux.

---

<sup>52</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 38.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 49.

## La déconstruction des genres<sup>54</sup> : de l'autofiction littéraire aux « polygraphies de l'intime » au féminin

Pour examiner les diverses tournures que cette écriture déterritorialisée emprunte dans les œuvres de Cahun et de Zürn, il semble nécessaire de s'attacher d'abord à la déconstruction des genres dans leurs textes autofictionnels. Car les œuvres littéraires en question se situent au croisement de plusieurs genres plutôt que de s'incorporer à la hiérarchie des genres canoniques, tels que le roman, l'autobiographie, la poésie ou l'essai. Ainsi, *Aveux non avendus* de Cahun se présente comme une combinatoire d'écrits littéraires, regroupant avant tout des formes brèves, du récit de rêves – en traversant le conte ou le poème – jusqu'à l'aphorisme<sup>55</sup>. Cette rupture radicale avec les lois de l'unicité générique<sup>56</sup> et de la cohésion entre la narration et un récit uniforme et suivi s'annonce encore plus subtile dans les textes de Zürn, qui sont issus d'un enchâssement bien soigné, voire d'une fusion difficilement distinguable d'auto-analyses ou d'études de cas, de poèmes et de récits fantaisistes. Cependant, la structuration « polylogique<sup>57</sup> » et plurilingue de leurs écrits ne dégénère aucunement vers une dissolution totale du sens à l'instar d'une littérature « de l'absurde<sup>58</sup> », mais en revanche la « désintégration d'une conception normative » de l'écriture intime témoigne indubitablement d'une « capacité signifiante<sup>59</sup> ». Cela revient à dire que « l'hybride [...] constitue la poétique même du texte [...] la] déconstruction [générique étant] à la base des multiples réseaux de

<sup>54</sup> D'après Peter Zima : « Vers une déconstruction des genres ? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001, p. 29-46. Sur la crise de la typologie des genres et la prépondérance générale de l'hybridation générique à l'époque contemporaine, voir l'introduction de ce même collectif.

<sup>55</sup> Dans sa préface à l'édition originale des *Aveux non avendus*, Pierre Mac Orlan appelle cette « aventure [...] plus cérébrale que plastique » (*ANA*, p. I) un ensemble de « poèmes-essais et d'essais-poèmes » (*ANA*, p. III).

<sup>56</sup> L'œuvre théorique de Gérard Genette se fonde sur cette prémisse. Voir à titre d'exemple *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1991 (surtout p. 78-88).

<sup>57</sup> D'après Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>58</sup> Nous pensons notamment à la déconstruction du sens, telle qu'elle s'opère dans des pièces du théâtre absurde, entre autre chez Ionesco.

<sup>59</sup> Janet M. Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme : l'éclatement des genres et le ralliement du sens », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, op. cit., p. 87, 88.



signification<sup>60</sup> ».

Néanmoins, condensation et resserrement du sens dans les textes de Cahun et de Zürn ne sont pas uniquement réductibles à la dispersion et à la dilution des catégories littéraires étanches. Leurs œuvres complètent plutôt la « translation graphique » des investigations autofictionnelles par l'entremise d'un code signifiant autre, à savoir le discours pictural. Par exemple, Unica Zürn fait accompagner ses anagrammes par des dessins qui s'alignent sans hiatus sur la recherche scripturaire avoisinante, telle une réverbération réfractée et transformatrice du message initial, proféré par le médium de l'écrit<sup>61</sup> ; cela veut dire que les deux codes artistiques entretiennent un rapport de réciprocité dans la discontinuité du signe. De l'autre côté, Claude Cahun s'engage aussi dans une entreprise polyvalente de réécritures réfléchies et réfléchissantes entre son œuvre photographique et ses créations littéraires, qui en fin de compte s'achève sur un enchevêtrement d'intertextualités asymétriques, codifiées selon deux langages différents. Dans la mesure où les procédés de mise en scène de soi transcendent le domaine strictement littéraire, ces autofictions avant la lettre se haussent au rang d'une pratique polyphonique et intermédiaire, où se côtoient et s'entremêlent notamment la sémiologie du texte et la sémiologie de l'image pour converger dans un dialogue disparate d'un soi-même avec soi-même : un moi-femme en pleine connaissance de la fragilité et de la perméabilité de ses frontières identitaires qu'il soumet à un déplacement permanent par le geste d'auto-engendrement même. En d'autres termes, le projet autofictionnel, développé par Cahun et par Zürn, consiste à établir un jeu de miroir entre, d'une part, la fragmentation et la déstabilisation identitaire de leurs *personae* féminines et, d'autre part, une écriture qui se fond dans la désagrégation des genres littéraires et artistiques.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>61</sup> En témoignent les deux recueils d'anagrammes qu'elle publie de son vivant, à savoir *Hexentexte* (1954) et *Oracles et spectacles* (1967).

C'est ainsi que la question du *gender*<sup>62</sup> entre enfin en jeu dans ces œuvres de femmes auteurs, en se greffant, en guise de strate de réflexion homologuée, sur le principe de la déterritorialisation générique<sup>63</sup>. Or leur « poétique du genre déterritorialisé<sup>64</sup> » outrepassa les ramifications purement stylistiques ou compositionnelles du projet autofictionnel, en retentissant directement dans leur conception de la différence sexuelle et du sujet féminin écrivant et écrit. Tout ceci nous conduit à présumer que le thème de la généricité chez Cahun et Zürn est d'emblée ambivalent, en ce sens que la mise en cause formelle du genre littéraire n'a pour but que de faire ressortir, sur le plan matériel, leur scepticisme déconstructionniste envers les normes sociales en vigueur, qui édictent l'identité sexuelle d'une femme d'un point de vue universaliste, à force de l'inscrire dans des *habitus* figés et inaltérables<sup>65</sup>. L'acception du genre déterritorialisé, telle que conçue par Cahun et Zürn, pourrait donc aussi recouper leur posture critique à l'égard de la discrimination coercitive entre le masculin et le féminin dans la société occidentale du XX<sup>e</sup> siècle. Nous n'hésitons pas, en conséquence, à soumettre l'hypothèse que l'acte autofiguratif des deux artistes adopte au même degré une forme d'exutoire par où s'épanchent leur indignation ainsi

---

<sup>62</sup> Pour notre propos, nous adhérons à la définition magistrale de Judith Butler : « *gender is the cultural meanings that the sexed body assumes [...] gender is also the discursive/cultural means by which "sexed nature" or "a natural sex" is produced and established as "prediscursive," prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts [...]* This formulation moves the conception of gender to [a model of identity] that requires a conception of gender as a constituted social temporality » : Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London, Routledge, 1999, p. 10, 11, 179.

<sup>63</sup> C'est Jacques Derrida qui met en lumière cette aimantation entre les deux facettes de la généricité : « un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance [...] La question du genre littéraire n'est pas une question formelle : elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération [...] de la naissance [...] de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l'hymen entre les deux, d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin » (Jacques Derrida, « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264, 277). Les recherches dans les *gender studies* s'approprient par la suite l'approche derridienne en se penchant sur cette interaction entre le genre et le *gender* : Shari Benstock, *Textualizing the Feminine. On the Limits of Genre*, Norman/London, University of Oklahoma Press, 1991.

<sup>64</sup> Nous soulignons.

<sup>65</sup> Concernant le sujet universel comme effigie du discours patriarcal : Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, op. cit., p. 20-43 ; Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity, and the Body: Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 5-10.

que leur insubordination vis-à-vis du dimorphisme sexuel<sup>66</sup> qui emprisonne les notions de féminité et d'identité féminine dans les stéréotypes d'une idéologie foncièrement patriarcale.

Dans ces conditions, nous vérifierons de quelle façon Cahun et Zürn se disposent à repenser la variable « moi-femme » en concordance avec une conception d'art scandaleusement *différente* dans ses ambitions de dénoncer et de déjouer les préceptes de la « normalité » sexuelle et générique, propres à la société bourgeoise. Pour le formuler autrement, il conviendra de se demander en quel sens on peut discerner une affinité particulière entre la condition féminine et la *déterritorialisation* générique et identitaire traduite par leurs œuvres<sup>67</sup>, qui impliquerait en même temps une mise en branle de la vision traditionnelle du *gender*<sup>68</sup>. Quelles interférences existe-t-il exactement entre cette stratégie d'écriture dénommée *déterritorialisation*, qui imprègne l'intégralité des autofictions de Cahun et de Zürn, et la position auctoriale de ces femmes ? Sans pour autant vouloir céder à la tentation d'une logique essentialiste qui cimenterait à tout jamais la valeur du paramètre « femme », nous suggérons à ce compte que chacune des œuvres s'avère tout de même tributaire de la marginalité sociale à partir de laquelle se prononce habituellement la femme auteur<sup>69</sup>. Ainsi semble-t-il que Claude Cahun et Unica Zürn s'expriment sans exception en tant que sujets périphériques, la première se révoltant contre l'aliénation culturelle du corps et de

<sup>66</sup> À savoir la division binaire catégorique de l'échelle identitaire, qui oppose la dyade homme/femme (critère biologique) aux constructions sociales correspondantes : le genre « masculin » ainsi que le genre « féminin ».

<sup>67</sup> À cet égard, notre travail s'inspire, d'un point de vue méthodologique, des recherches qui défendent l'idée d'un chevauchement entre les théories féministes et la pensée postmoderne, celle-ci substantiellement nourrie par la philosophie poststructuraliste : Susan Rubin Suleiman, « Feminism and Postmodernism », *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1990, p. 181-205 ; Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London & New York, Routledge, 2002, p. 137-164.

<sup>68</sup> Sur la différence entre un discours *sur la femme* et un discours *de femme*, qui rompt avec l'inscription du sujet féminin dans l'ordre symbolique patriarcal : Alice Jardine, « The Woman-in-Effect », dans *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1985, p. 31-49.

<sup>69</sup> Un tour d'horizon qui fournit les informations majeures sur la position de la femme auteur en France, surtout depuis l'avènement de la modernité, se trouve chez Béatrice Didier, « Préambule », dans *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 5-40.

l'identité féminins, la seconde s'efforçant de surmonter les contraintes du rôle de muse-modèle-maîtresse que son conjoint Hans Bellmer lui réservait<sup>70</sup>.

Ce sont précisément le décentrement et l'altérité innée du sujet féminin par rapport à l'homme que les deux surréalistes font valoir par le cortège infini de fictions oscillantes de soi, l'hétéroglossie<sup>71</sup> du moi allant visiblement de pair avec leurs préoccupations et déchirements identitaires. Claude Cahun vit, revit et révisé à travers ses textes, photographies et photomontages le malaise de son identité féminine – ce qui correspondrait à une sorte de *Weltschmerz* au féminin –, alors qu'Unica Zürn, en attitude autodestructrice de femme-objet assujettie, paraît s'incliner sous le joug des idées reçues gouvernant la société patriarcale, qui justifient de la placer sous une tutelle à vie. Malgré cet apparent repli sur soi dans une démarche foncièrement introspective, leur prise de parole en tant que sujet subalterne doit à la fois être tenue pour une transgression subreptice du code symbolique dominant et pour le travestissement d'une langue originelle de femme en pleine gestation<sup>72</sup>. Or éluder la loi et le parler du Père par le biais d'une autofiction au féminin n'exige pas uniquement de se cloîtrer dans un « espace autre », pluriréférentiel ou hétérotopique<sup>73</sup> où serait consolidé à jamais le

<sup>70</sup> Au sujet de la pénible venue à la parole des femmes artistes au sein du groupe surréaliste : Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Over Wallop/Hampshire, Thames & Hudson, 1985 ; Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

<sup>71</sup> Sidonie Smith utilise ce terme de façon à illustrer le pluralisme de la subjectivité féminine dans les écritures autobiographiques de femmes : *Subjectivity, Identity, and the Body : Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, op. cit., p. 161.

<sup>72</sup> À ce moment du raisonnement se rejoignent peut-être les enjeux de l'écriture féminine et les idées de Serge Doubrovsky au sujet de la langue « dé-logicisée » en autofiction (voir la note en bas de page 35). Dans l'article cité, Doubrovsky approfondit la thèse concernant la contiguïté fondamentale du geste autobiographique et du geste (psych)analytique en mettant en relief la nécessité d'une « langue véhiculaire » autre, apte à médiatiser les interférences entre les deux sphères. Puisque toute écriture est *per se* trope de l'appareil psychique, le discours de l'inconscient du sujet écrivain devrait être retranscrit dans une langue « consonantique », « dé-logicisée », qui libérerait le signifiant des contraintes et concepts fixes du langage phallique. À la différence des théoriciennes en études féministes, Doubrovsky refuse pourtant une approche gynocentrique qui expliquerait l'effacement du langage phallique dans le domaine de l'autofiction par sa supplantation graduelle moyennant un *parler-femme* authentique. Voir à titre d'exemple : Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, 61, 1975, p. 39-54.

<sup>73</sup> L'hétérotopie, concept établissant une topique différentielle ancrée dans la polyvalence des lieux, nous permet notamment de considérer l'individu comme un carrefour de relations spatiales où s'entrecroisent notamment deux éléments : le positionnement de l'individu dans l'espace et le discours chargeant cet emplacement spécifique à une signification généralement plurielle (voir Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits*, t. 4, Paris, Gallimard, coll. « NRF », p. 752-762).

principe de la différence sexuelle. En dernière solution, la dynamique souterraine de cette écriture dépaysante dans sa visée de forger l'inintelligible sujet féminin commanderait même l'abolition des frontières entre les sexes et les genres, entre le masculin et le féminin. À mesure que les écrits et travaux picturaux de Cahun et de Zürn mettent donc clandestinement à mort les codes, les langages-types et les genres, les périmètres et délinéaments identitaires s'effritent en faveur de l'éclosion de *circonfictions* exubérantes d'un moi féminin illisible, c'est-à-dire un moi-femme s'éternisant comme *conditionalis irrealis* de l'entreprise artistique sous-jacente.

Cette nature protéiforme et inqualifiable des créations de femme(s) ne nous oblige-t-elle pas à ré-expliciter la contexture de l'autofiction chez Claude Cahun et Unica Zürn ? Rappelons-nous que leurs écritures de soi, qui défient tous les registres statiques et les pérennisations d'un dogme universalisant, accueillent et renvoient à la fois la parole de l'autre-sexe dans toutes ses dissonances, contrariétés et dissimulations, en traçant la complexité de l'existence féminine par un « langage des différences<sup>74</sup> ». Lieu profondément hospitalier, la pratique autofictionnelle s'ouvre sur le multiple d'un sujet féminin *polygraphe* qu'elle absorbe littéralement sur le plan textuel pour ensuite l'abandonner à sa libre expression. Propulsées, par cette voie, au cœur de leurs œuvres telles des voix polysémiques à la dérive, les deux auteures-artistes traversent et embrassent des graphies distinctes de façon à prendre corps dans leurs propres fictions – au moins en guise d'un moi spectral – par le truchement du geste (pro)créatif. Ces actes funambulesques d'autofaçonnement, chancelants entre le « naître » et le « disparaître » du sujet féminin, nous proposons de les dépouiller le plus possible d'une schématisation doctrinale en les indexant d'ores et déjà comme des « polygraphies<sup>75</sup> de l'intime », par lesquelles est généré un discours au féminin coordonné en fonction d'une matrice non

<sup>74</sup> D'après Shirley Neuman : « Autobiography : From Different Poetics to a Poetics of Differences », dans Marlene Kadar (dir.), *Essays on Life Writing : From Genre to Critical Practice*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1992, p. 213-230.

<sup>75</sup> Nous nous inspirons de la réflexion de Roland Barthes sur « l'œuvre comme polygraphie » : voir *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Seuil, 2002, p. 722.

forcément *sui generis*, mais déterritorialisée à proprement parler.

**Pour un polygraphisme de la subversion : de la « loi du <sup>genre/</sup>gender » aux autofiction(nalisation)s intermédiales du sujet féminin**

Penser l'autofiction comme polygraphie ne nous permettra pas seulement de saisir une modalité de l'autoreprésentation au féminin reposant sur des stratégies intermédiales, et désavouant une définition moniste du terme « genre ». Cette acception s'avère également propice à établir une distinction entre des œuvres de femmes avant-gardistes, telles Claude Cahun et Unica Zürn, et une tradition artistique et littéraire sanctionnant le personnage masculin comme unique figure de proue. Or la mise en relief du polygraphisme, inhérent au projet autofictionnel des deux artistes surréalistes, contribuera à déplacer leurs créations du paradigme androcentrique et strictement monodimensionnel, accordé communément aux écritures autobiographiques<sup>76</sup>. L'angle d'attaque choisi nous porte donc à insérer ces expressions du moi dans une lignée d'œuvres féminines, tout en rendant justice à leur qualité de pratique artistique exceptionnelle.

C'est ainsi que nous sommes en mesure de distancier Claude Cahun et Unica Zürn d'une filiation littéraire qui, pendant des siècles, a ostracisé les œuvres de femmes en raison d'un prétendu « égotisme<sup>77</sup> » congénital, tout en consacrant – graduellement mais, certes, non sans réticence – les écrits du moi parvenus d'une plume d'homme<sup>78</sup>. Si

<sup>76</sup> Il suffit de consulter les différentes études de Philippe Lejeune pour se rendre compte que le sujet universel de l'autobiographie se base en essence sur un modèle masculin. En témoigne premièrement le peu de nombre de femmes qu'il inclut dans la bibliographie d'auteurs autobiographes dans *L'autobiographie en France*. Et même dans les recherches subséquentes, Lejeune continue de cibler ses investigations sur quelques coryphées de la littérature française, parmi lesquels on essaie en vain de repérer une femme.

<sup>77</sup> Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 19.

<sup>78</sup> Pour Christine Planté, cette permissivité relative envers les autobiographies d'homme est due au fait que l'activité scripturaire du personnage masculin est *per se* associée à la mise en circulation d'une parole publique, sphère réservée d'emblée à l'homme : *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1991, p. 233-234.

notre champ d'enquête dépassait celui de l'histoire et de l'historiographie restreint au domaine purement autobiographique, on se rendrait compte que la « catégorisation sexuelle de la littérature », aboutissant selon Christine Planté dans la naissance des « genres-femmes » de l'intime, se reflète dans l'élimination quasiment complète des femmes parmi les écrivains d'œuvres canoniques<sup>79</sup>. Synchroniquement à cette élimination forcée du sujet féminin au sein de la production littéraire officielle, on voit les auteures des textes autoréférentiels opter pour des postures d'effacement de soi, en particulier l'investissement de la parole d'autrui et l'imitation de modèles scripturaires masculins. Car en l'absence d'archétypes proprement féminins, la femme qui désire écrire n'a d'autre possibilité que de consigner sa voix dans les modes d'énonciation typiques du discours patriarcal, par le détournement et le travestissement langagiers s'apparentant à une « *policy of self-concealment*<sup>80</sup> ». Comment expliquons-nous alors qu'au cours du XX<sup>e</sup> siècle, des auteures-artistes – telles Claude Cahun et Unica Zürn – finissent par s'affranchir de cette occultation sempiternelle en s'imposant sur la scène littéraire précisément par le biais de leurs écrits intimistes ? De quelle manière réussissent-elles à se faire démarquer du sujet universel de l'autobiographie dite classique ? Premièrement, il paraît indispensable de mentionner la lente amélioration de la condition sociale des femmes, que Virginia Woolf relève si pertinemment comme une présupposition fondamentale dans l'essai *A Room of One's Own*<sup>81</sup>. D'ailleurs, on s'aperçoit que, sur le plan de l'écriture même, la femme auteur s'efforce de pousser à l'excès les *topoi* de l'autodéfense et de l'obscurcissement de soi, de façon à les convertir en des techniques d'autoreprésentation plus offensives, témoignant de la spécificité de la parole féminine. Précisons notamment les stratégies d'écriture au moyen desquelles le sujet écrivant

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>80</sup> Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford & New York, Berg Publishers, 1996, p. 87.

<sup>81</sup> Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, San Diego/New York/London, Harcourt, 1989. Nous nous contentons de rappeler que l'exclusion des femmes du monde artistique résultait principalement du manque d'instruction et de l'absence d'un espace individuel pour la création, deux circonstances majeures qui étaient à leur tour tributaires de l'incapacité légale et politique touchant *a priori* la femme.

parviendra à transformer les genres autobiographiques en une plateforme où se négocient les questions identitaires découlant immédiatement de son appartenance au sexe féminin. À cet effet, nous nous devons de souligner que les préoccupations des auteures ciblent essentiellement le renouveau matériel du genre consistant en un démontage de la « matrice autobiographique »<sup>82</sup> ; par là, les écrivaines visent autant à faire imploser une écriture de soi taillée sur un modèle identitaire unisexe qu'à explorer son potentiel de genre hybride, atténuant ainsi le seuil entre le sujet réel écrivant et le moi-fiction écrit. Comme l'a affirmé Béatrice Didier, les femmes « ont su adapter le moule [que constitue un genre] au gré de leur besoin d'écrire et de leur être [...] sans imaginer une écriture absolument à part »<sup>83</sup>. Et Sidonie Smith poursuit :

*With the twentieth century and the ambiguities and confusions of modernism, [...] alternative autobiographical possibilities for women emerge as alternative relationships of woman to the autobiographical narrative of man arise. The autobiographer begins to grapple self-consciously with her identity as a woman in patriarchal culture and with her problematic relationship to engendered figures of selfhood. Instead of interpreting herself unself-consciously through those narratives of both man and woman privileged by patriarchal discourse, she grapples with the ideology of gender that has pressed on her, sifting her experience through the sieve of fictions naming woman and her sexual difference*<sup>84</sup>.

Cette réflexion nous servira de mesure pour lire les œuvres de Cahun et de Zürn justement comme des expressions alternatives du moi-femme, qui ne ressemblent pas seulement à de simples calques réitérant les schémas du discours patriarcal. Leurs « polygraphies de l'intime » proclament plutôt un contre-discours au féminin en devenant des espaces textuels où peut s'épanouir un discours de femme sur la femme, une forme de nomenclature en contrepoint de la voix masculine. À cet égard, l'approche subversive des deux artistes surréalistes ne fait aucunement exception aux œuvres autobiographiques que leurs homologues persisteront à publier jusqu'à l'époque

<sup>82</sup> Les études en la matière sont légion, surtout parmi les universitaires américaines qui prennent en charge le phénomène du « life writing ». Outre les ouvrages de Sidonie Smith, citons à titre d'exemple : Donna C. Stanton (dir.), *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 ; Shari Benstock (dir.), *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988.

<sup>83</sup> Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 23, 39.

<sup>84</sup> Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*, op. cit., p. 56.



contemporaine. Qu'il s'agisse de récits si divers que *La Naissance du jour* de Colette, *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas* de Gertrude Stein ou *Orlando* de Virginia Woolf, force est de constater que les auteures modernistes partagent *grosso modo* la conception d'une élocution au féminin qui en finit avec la textualisation linéaire et unilingue du *gender*. D'un point de vue compositionnel, ces réécritures intimistes du *gender* se manifestent principalement dans la distorsion du *focus* narratif, l'évasion vers la fictionnalisation de soi et une attention accentuée à la corporéité du sujet écrit<sup>85</sup>, des procédés que l'on reconnaît également à Cahun et à Zürn. De la même façon, les parutions postérieures aux artistes étudiées – par exemple, *Enfance* de Nathalie Sarraute ou *L'Amant* de Marguerite Duras – sont loin de se départir de cette formule d'écriture se concentrant sur la fragmentation du discours et le dialogisme des voix narratives ainsi que sur la performativité d'un corps autographique de femme<sup>86</sup>. Si on est donc tenté de conclure que, depuis l'avènement des avant-gardes historiques, l'esprit de subversion constitue la ligne de force commune à la démarche autoréflexive au féminin, concédons cependant que le projet autofictionnel de Claude Cahun et d'Unica Zürn outrepassa la plupart de ces œuvres autofiguratives en ce qu'il se déploie dans le tissage de deux médias. C'est dire que, dans leur cas, la transgression du paradigme androcentrique ne se borne justement pas à la divergence entre leur pratique singulière de l'écriture intimiste et une normativité littéraire, mais revient de plus à signifier la polysémie inhérente aux réseaux de sens transgénériques entrelaçant le verbe du moi et l'image de soi.

Dans la mesure où notre analyse comparée des deux œuvres surréalistes s'attaque notamment à l'implantation de l'écriture autofictionnelle au cœur de ces réseaux de sens transgénériques, il serait quelque peu réducteur d'identifier la stratégie

<sup>85</sup> Pour une présentation détaillée, voir Jennifer E. Milligan, *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-War Period*, op. cit., p. 83-137 ; Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 35-40.

<sup>86</sup> Michael Sheringham, « Changing the Script : Women Writers and the Rise of Autobiography », dans Sonya Stephens (dir.), *A History of Women's Writing in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 185-203.

de mise en scène de soi simplement au « *subversive intent* » que Susan Rubin Suleiman attribue, tel un leitmotiv, aux femmes avant-gardistes<sup>87</sup>. Sans doute l'intrication de ces choix esthétiques à première vue contingents véhicule-t-elle en fait l'intention subversive de Cahun et de Zürn ; mais d'autre part, nous ne pouvons nier que, chez elles, la convergence de l'autoreprésentation avec une démarche intermédiaire donne lieu à des récits imagés de soi, voire à de véritables « toiles » narratives et narrées dont la dissidence mérite justement d'être illustrée à fond plutôt que d'être diluée dans l'abstraction d'une étiquette. C'est ainsi que le corpus critique respectif sur Cahun et sur Zürn manifeste, dans des variations et à des degrés différents, un intérêt pour les tournures concrètes de la construction multimédiale du moi féminin – un intérêt que nous avons embrassé à titre de source d'inspiration et en guise de délimitation pour, à la fois, alimenter et nuancer notre propre réflexion. Passons donc brièvement en revue les axes principaux de la recherche sur ces auteures-artistes qui – faut-il le répéter – n'ont jamais fait l'objet d'une étude comparée.

De prime abord, il peut paraître étonnant que les approches universitaires des œuvres de Cahun et de Zürn coïncident dans la sélection de leurs problématiques : que ce soit le volet psychopathologique, la lecture croisée entre l'identité sexuelle et l'œuvre, ou le versant concernant le polymorphisme du sujet féminin et l'esthétique du multiple, on observe que les points de mire se ressemblent malgré le caractère fort distinct des créations en question. C'est notamment chez Claude Cahun, prédécesseure des femmes associées au surréalisme tardif, que les études privilégient la polyvalence de l'identité féminine à la lumière du dialogue entre le texte et l'image – considéré comme une technique indispensable à ce type de conception de soi. Après la résurgence de l'œuvre cahunienne au cours des années 1980, la plupart des chercheurs pionniers

---

<sup>87</sup> *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*, op. cit. (voir notamment p. 11-32). N'oublions pas que cette terminologie ne lui a servi que de point de départ pour rassembler, sous forme de corpus, des œuvres auparavant dispersées et sans aucun classement.

mettent l'accent sur les autoportraits et sur le recyclage de l'image de l'artiste dans ses photomontages où elle explore une « *notion of the self as an accumulation of selves, or a shifting set of social relations, establishing a destabilized self-portrait that posits identity as contingent and mutable*<sup>88</sup> ». De toute évidence, l'œuvre littéraire ne constitue souvent que le socle d'une explication ciblant davantage l'œuvre picturale, voire l'esthétique de Cahun au sens large qui consisterait en une théâtralisation de sa vie même. Outre les interprétations psychobiographiques qui tâchent de faire ressortir l'état névrotique de l'artiste à travers ses créations<sup>89</sup>, c'est l'appropriation du corpus cahunien par les *gender studies* qui orientera les interrogations vers l'autofiguration d'un sujet *féminin*. Ces études envisagent l'œuvre de Claude Cahun dans l'optique de l'hybridité identitaire et de l'« art lesbien » afin de démontrer la déconstruction des catégories sexuelles et de l'hétéronormativité, à laquelle procède rigoureusement la surréaliste<sup>90</sup>. Finalement, le quatrième axe de la recherche, pilier même de l'argument de ce mémoire, se propose d'inscrire la production littéraire et photographique de Cahun dans une « esthétique de l'entre-deux » basée sur la corrélation entre l'effritement d'une identité sexuelle à proprement parler et les stratégies intermédiaires<sup>91</sup>.

Du côté d'Unica Zürn, les publications gravitent autour de trois thématiques clés : la continuité entre la schizophrénie de l'auteure-dessinatrice et son œuvre, le couple artistique que Zürn formait avec Hans Bellmer et, dans une moindre mesure, les enjeux de ses créations picturales dans l'ensemble de son œuvre. C'est tout d'abord l'engouement pour l'œuvre littéraire de Zürn qui permettra aux chercheurs de s'initier à cet univers artistique hermétique ; il s'ensuit qu'en règle générale, ses dessins sont

<sup>88</sup> Therese Lichtenstein, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum International*, 30, avril 1992, p. 66.

<sup>89</sup> Voir Florence Brauer, *Claude Cahun : speculum de la même femme*, thèse de doctorat non publiée, Colorado, University of Colorado Press, 1995.

<sup>90</sup> Voir à titre d'exemple : Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun – une enquête de Laura Cottingham*, Lyon, Carobella ex-natura, 2002.

<sup>91</sup> Nous nous contentons pour l'instant de renvoyer à un seul des nombreux articles d'Andrea Oberhuber, « *Cross gender meets cross media : Claude Cahun's Maskeraden* », dans Katharina Hanau (dir.), *GeschlechterDifferenzen*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999, p. 121-132.

utilisés à de simples fins d'accompagnement visuel ou, tout au plus, pour étayer une analyse des écrits littéraires. Dans la mesure où la composante biographique de l'œuvre s'avère primordiale pour les critiques de Zürn, on peut constater que la déficience mentale et la relation compulsive avec son maître Bellmer sont même appréhendées comme le moteur central de son activité créatrice<sup>92</sup>. Par conséquent, les études sur Zürn témoignent parfois de difficultés assez nettes à établir une ligne de partage entre deux principes opposés qui qualifieraient la nature de ses œuvres d'art : le façonnement de soi perçu comme la réverbération d'une pathologie ou comme l'émanation d'une esthétique de soi<sup>93</sup>. Même si bon nombre des chercheurs concordent en effet dans l'opinion qu'il s'agit bel et bien d'un projet d'esthétisation de soi s'articulant avant tout à travers la « discursivation » du corps féminin, nous devons constater que ce sont en particulier les interactions entre la mise en récit du corps féminin et l'incorporation picturale du sujet-femme qui restent encore à découvrir *in extenso*<sup>94</sup>. Puisque dans la représentation du corps se dévoilerait à la perfection le chevauchement entre la figurabilité du langage et la « morpho/logie » de l'image<sup>95</sup>, il nous semble opportun de nous pencher plus en détail sur cet élément iconographique ambigu, dans lequel s'allient et s'inscrivent le fictionnement d'une subjectivité féminine et le discours multimédial.

De la même façon, une approche par le biais du corps s'avérera apte à réajuster et reformuler le point de vue porté sur les autofictions cahuniennes. Car à mesure que nous faisons abstraction d'une fonction purement descriptive du motif du corps, nous nous rallions à l'idée du corps-signe, c'est-à-dire à une vision du corps qui le met de l'avant en tant que concept. En d'autres mots, la figuration du moi en tant que moi-corps s'apparenterait au fond à une conceptualisation du façonnage de soi qui se produit

<sup>92</sup> Luce Irigaray, « Une lacune natale », *Le Nouveau Commerce*, 62-63, 1985, p. 39-54.

<sup>93</sup> Sabine Scholl, *Unica Zürn : Fehler Fallen Kunst. Zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn*, Frankfurt am Main, Hain Verlag, 1990.

<sup>94</sup> Carola Hilmes rédige peut-être le seul article qui corresponde à ces exigences : « Zeigen und erzählen : Texte, Bilder und wie sie zusammengehören. Überlegungen zu den Arbeiten von Unica Zürn », *Arcadia*, 37, 2002, p. 67-84.

<sup>95</sup> « *Die Bildlichkeit der Sprache und die Zeichenhaftigkeit der Bilder* » : *ibid.*, p. 84 (nous traduisons).

au sein de l'œuvre d'art même. Ainsi parvenons-nous en fin de compte à nous rapprocher de la bifacité viscérale de ces autofictions avant-gardistes fusionnant un raisonnement théorique sur la construction de soi au féminin et une *praxis* où le sujet-femme s'engendre par un agencement d'idéogrammes mutants du moi. Nourri foncièrement par cette coalescence entre la théorie et la *praxis*, le récit de soi se développe donc parallèlement à un discours sur le signe, le sujet et le sujet comme signe, dont l'autoréflexivité s'élabore – nous le savons – dans l'entre-deux des graphies.

**Entre le signe linguistique et le corps-signe : théorie et *praxis* de l'autofictionnalisation chez Claude Cahun et Unica Zürn**

Afin d'asseoir adéquatement notre description des interférences, voire de l'interdépendance entre la déterritorialisation du signe et la conception polygraphique de l'autofiction chez les auteures-artistes sous enquête, nous entamerons – en guise d'ouverture – l'exégèse d'un texte peu connu de Claude Cahun, intitulé *Confidences au miroir*<sup>96</sup>. Le face-à-face avec cette pièce fort représentative de l'écriture du moi moderniste nous laissera percevoir que le projet autofictionnel met en jeu autant qu'il fait s'effondrer la capacité signifiante du signe linguistique, qu'il questionne la possibilité même de ce siège idéal et idéalisé de l'identité. C'est en évitant les structures d'un discours autoréflexif raisonné présupposant une cohérence de soi à soi, que Cahun fait valoir la porosité et l'inconsistance du *logos* en soi. Preuve du contenu latent de chaque monème dans ces autofictionnalisations, la synthèse des deux systèmes signifiants – notamment la langue et le sujet – doit alors se perdre dans la fragmentation de l'énoncé destiné de prime abord à donner une forme au moi féminin.

Étant donné que l'énucléation du signe se conjugue de cette façon au

---

<sup>96</sup> Claude Cahun, *Écrits*, op. cit., p. 571-624. Les références à cet ouvrage seront marquées par le sigle CM, suivi de l'indication de la page, et insérées dans le corps du texte.

dépècement d'un sujet auparavant conçu comme monadique, il appert que la circulation du sens dans les œuvres de Cahun et de Zürn emprunte des voies autres qu'unidirectionnelles et unidimensionnelles. Nous illustrerons la transposition de ce « plurilinguisme hors du commun » lors d'une deuxième étape où nous resserrerons notre point focal sur la valence du corps féminin, unité signifiante au croisement du récit de soi et d'une pratique artistique polygraphique. Car n'est-ce pas dans l'écriture du corps que se joignent finalement les thèmes qui ont dès le début informé notre argumentation ? Le type d'écriture pratiqué par Claude Cahun et Unica Zürn n'établit-il pas en effet le maillon entre les genres intimes (en tant que forme de l'expression du moi), le *gender* (en tant que catégorie identitaire) et la *praxis* intermédiaire (en tant que choix esthétique) ? Ainsi semble-t-il que le fait et l'acte de s'écrire obligent le sujet écrivant à prendre *per se* position quant à son sexe et quant à son corps qui, lui, n'est que l'enveloppe fragile d'une donnée aussi problématique que le sexe. C'est à travers l'écriture que le corps, érigé à la fois en berceau et en tombeau de l'identité, récupère sa plasticité – à instar d'une construction visuelle et verbale de soi dont la reconnaissance s'effectue au moyen d'une mise en abyme discursive, créant une fracture entre un moi vécu et un moi énoncé. Puisque Cahun et Zürn tissent les fils narratifs des récits de soi précisément autour de la scission oblique entre le corps et l'identité qu'elles désirent surmonter, nous nous interrogerons sur la relation entre leur prédilection pour le genre autofictionnel et la mise en scène de leur corps de femme, entre le polygraphisme au féminin et la naissance d'un « moi-peau<sup>97</sup> » fictionnel. Comment cette affinité se manifeste-t-elle dans les œuvres de Cahun et de Zürn ? De quelle manière la dynamique viscérale entre le corps et la subjectivité conditionne-t-elle l'inspiration créatrice qui débouche sur la mise en récit d'un moi-corps féminin ? Et à quel degré une approche multimédia avant la lettre découle-t-elle tout naturellement d'une poétique

---

<sup>97</sup> D'après Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

autoréflexive, axée sur la figuration du corps ? Devant ces questions, il convient de se rappeler que le corps et le sujet sont des réalités congruentes et peut-être même interchangeables, parce que

*the subject is not an abstract entity, but rather a material embodied one. The body is not a natural thing ; on the contrary, it is a culturally coded socialized entity. Far from being an essentialistic notion, it is the site of intersection between the biological, the social, and the linguistic, that is of language as the fundamental symbolic system of a culture*<sup>98</sup>.

Si l'on considère que le corps se veut littéralement le lieu de l'inscription socioculturelle d'un être humain, sa fonction capitale est de figurer comme vecteur de sens<sup>99</sup>. Signifiant *en soi* en même temps que sursignifié par un langage *sur lui*, le corps est simultanément forme et fond, matière, *idea* et entité sublimée. Dans le cadre de ces œuvres surréalistes, cela veut dire que le corps acquiert un statut d'actant-personnage indépendant dont le rôle se détermine par une partition propre à lui, tantôt frôlant le registre verbal, tantôt flirtant avec le langage pictural. C'est sur cette base que les expérimentations multiformes de Cahun et de Zürn font miroiter un corps féminin qui sera minutieusement observé, examiné, déchiqueté, bref, scruté dans tous ses états d'être, soit par l'écriture au sens premier, soit par l'objectif de la caméra photographique ou l'œil attentif de la dessinatrice. À travers les diverses postures, le corps-sujet féminin exhibe et réfléchit le caractère métonymique de l'aspect physique<sup>100</sup> ; il affiche le conditionnement de la femme dans la société patriarcale tout en minant ce même paradigme. Or la mise en scène du corps constitue le moyen par excellence pour exposer la syncope entre les deux écrivaines-artistes et un sujet féminin « endoctriné ».

Nous envisagerons les œuvres multimédias de Claude Cahun et d'Unica Zürn à la lumière de ce corps hors-norme en portant une attention particulière à la liaison des discours littéraires et picturaux, autrement dit aux élans narratifs intermédiaires. Les

<sup>98</sup> Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 238.

<sup>99</sup> David Le Breton, *Corps et société : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985, p. 19, 41-43.

<sup>100</sup> Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 1-27.

chapitres que nous dédions respectivement au corps dans leurs « polygraphies de l'intime » traiteront de cet aspect à partir de plusieurs points de mire. Premièrement, nous démontrerons que, à force de vouloir en finir avec la symbolique traditionnelle liée au corps féminin dans l'imaginaire social, Cahun et Zürn recourent à une technique d'autoreprésentation aporétique, puisque ce n'est que par le biais de la déformation, voire de la déconstruction de la *phusis* féminine qu'elles s'apprêtent à construire le corps-texte ou le corps-image. Ensuite, nous viserons à prouver que cette démarche « oxymorique » se perpétue dans la contamination cependant fort féconde du credo psychanalytique. Car chez Cahun et Zürn, les diverses métamorphoses fantasmatiques que l'organisme est censé subir – de la mascarade jusqu'à l'effacement – peuvent plutôt être perçues comme des défigurations libératrices, cherchant à donner naissance à un corps de femme autarcique et authentique. Corrélativement, nous illustrerons dans quelle mesure ces pratiques corporelles autoréflexives, subsumées aujourd'hui sous l'étiquette de la *gender performance*<sup>101</sup>, mettent en relief l'instabilité intrinsèque du dimorphisme sexuel ainsi que la perméabilité des catégories sexuelles et génériques.

Afin de rendre dûment hommage à ces aventures artistiques éclectiques où le polymorphisme du moi féminin est arrimé à un langage polygraphique, notre démarche se doit de supprimer les lignes de démarcation qui, de coutume, vouent à la parcellisation toute la gamme des approches théoriques. Dans la mesure où les créations à l'étude se dérobent à tout classement générique en raison de leur « transfrontalité », la formule analytique que nous appliquons à leur sujet souscrita à cette même logique de l'entre-deux, à savoir à la « transfrontalité » des disciplines et méthodes invoquées. C'est ainsi que la lecture intermédiaire des œuvres de Claude Cahun et d'Unica Zürn mariera des arguments nourris tour à tour par la philosophie poststructuraliste, les *gender studies* ainsi que par la théorie psychanalytique.

---

<sup>101</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, op. cit., p. 171-180.



Pour ce qui est du volet poststructuraliste, nous avons déjà amplement témoigné de notre adhésion à la déconstruction et à la *différance* derridiennes au moment de déterminer la « définition » de l'autofiction sous-tendante ce mémoire. Au-delà de tout doute, la *différance* constitue la pierre angulaire de notre réflexion sur la soudure de l'hybridation identitaire et de la dislocation générique, étant donné que nous situons ce phénomène précisément dans la continuité d'une linguistique ancrée dans la loi de la non-identité, de l'altérité et de l'espacement des signes. Le principe de la non-coïncidence des signes se répercute également dans la sémiotique barthésienne dont le concept du *punctum* nous inspirera par la suite pour désigner le schisme entre un *Dasein* signifiant en soi et « l'être hors-champ », c'est-à-dire le désir d'un « devenir-femme » germant et se cristallisant dans l'écriture autofictionnelle<sup>102</sup>. Sur le plan des *gender studies*, ce sont les travaux de Judith Butler qui nous semblent particulièrement aptes à synchroniser le ludisme langagier des images textuelles et des textes imagés, par lequel Claude Cahun et Unica Zürn articulent et désarticulent l'acculturation du sujet féminin. Le recours aux études féministes nous permettra en même temps de jumeler ces enjeux plus sociologiques de l'« identitaire au féminin » aux questionnements où le façonnement d'un « imaginaire de femme » a trait à la sémiologie et à la conception de la langue. En instituant cet autre point de fuite des deux œuvres surréalistes, nous prendrons le parti de considérer la formation du sujet comme étant le résultat d'une perception différée à travers un moi-texte. Enfin, l'appel au savoir psychanalytique nous aidera à transférer la problématique de « l'intrasubjectivité », en cause dans ces œuvres spéculaires avant-gardistes, au niveau de l'intersubjectivité. Car en excédant la valeur d'un procédé stylistique ou rhétorique régulier, la spectralisation du sujet sonorise et somatise les conflits identitaires intérieurs, sous-jacents aux auto-poly-graphies de Cahun et de Zürn.

<sup>102</sup> Tel que le spécifient Gilles Deleuze et Félix Guattari, « écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » : dans *Capitalisme et schizophrénie*, v. 2, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 11. Au sujet du « devenir-femme » : *ibid.*, p. 338-342.

Si nous affilions ce mémoire à un tel éventail de théories, c'est que nous opposons notre veto à toute tentative visant à « légiférer » en matière d'autofiction – ce qui d'ailleurs ne reviendrait qu'à s'attacher à l'idée d'un schématisme générique, préexistant à l'œuvre d'art. Au contraire, cette démarche d'autant plus flexible de par son hétérodoxie nous donnera l'occasion de concrétiser les échos poético-picturaux suscités par les entrecroisements des codes artistiques, de retracer « génétiquement » leurs particules élémentaires jusque dans les inflexions langagières des créations respectives et de proposer, pour ainsi dire, une archéologie du projet autofictionnel de Claude Cahun et d'Unica Zürn. En ce sens, leurs autofictionnalisations au féminin, dépourvues d'une fonction ontologique, finissent par se présenter comme des modes d'une écriture malléable et en constant renouvellement, révélant – chaque fois unique – le mouvement perpétuel d'un moi polygraphe et sans bornes.

## **Première partie**

**« Je était autre car j'étais hors de moi » (*CM*, p. 574) : moi  
hermétique et hermé/~~neu~~/tique du moi dans les autofictions  
de Claude Cahun**

## **Premier chapitre**

**L'autofiction au conditionnel : *Confidences au miroir* et les  
conjugaisons du moi spéculaire entre passé antérieur et  
futur**

Une « débauche verbale » (ANA, p. 147) : l'autofiction cahunienne d'*Aveux non avenus* à *Confidences au miroir*

« N'ai-je pas assez démontré, proclamé *qui je suis* ? » (CM, p. 612), telle est la question stupéfiante que Claude Cahun soulève neuf ans avant son décès. Est-ce là l'indice de la saturation et de la résignation propres à l'œuvre d'une vie placée sous l'enseigne de l'échec d'une autogenèse par l'écriture ? Cahun se déclare-t-elle finalement vaincue par sa propre démarche d'autothéâtralisation, ce défilé de « *bodily displacements and rearrangements in which she manipulates and plays with the representation of her own subjectivity*<sup>103</sup> » ? Cette interrogation contradictoire, sous la plume d'une auteure dont le mot d'ordre était « devenir au lieu d'être » (ANA, p. 229), peut-elle être autre chose qu'une ruse bien calculée par laquelle elle porte au paroxysme, voire *ad absurdum* l'idée d'une identité transparente et consistante ? Sans contester, Claude Cahun continue de contrecarrer, d'éroder les truismes et les raisonnements simplistes par une écriture du moi *autre* qui se déploie selon une logique paradoxale visant à destituer toute vision métaphysique de l'individu. Que l'on qualifie ses œuvres d'« autobiographie ludique<sup>104</sup> » ou de « long monologue désordonné [...] à contre-courant de toute littérature spéculaire classique<sup>105</sup> », que l'on les situe « *in that ambiguous space somewhere between fiction and autobiography*<sup>106</sup> », les écrits de Cahun sont de part en part « révélat[eurs] d'une conception différente de l'écriture du moi<sup>107</sup> ». Contrairement aux récits de soi traditionnels, les écrits autofiguratifs cahuniens font ressortir le trompe-l'œil de l'autoreprésentation, c'est-à-dire qu'ils déconstruisent le genre autobiographique au moment même où celui-ci se constitue dans

<sup>103</sup> Therese Lichtenstein, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 64.

<sup>104</sup> Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon, « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun : de l' "aventure invisible" à l'autogenèse », dans Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota bene, 2005, p. 204.

<sup>105</sup> Florence Brauer, *Claude Cahun : speculum de la même femme*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>106</sup> Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, mars 1992, p. 11.

<sup>107</sup> Andrea Oberhuber et Joëlle Papillon, « L'autobiographie rêvée de Claude Cahun : de l' "aventure invisible" à l'autogenèse », *loc. cit.*, p. 204.

l'acte d'écrire. D'après cette poétique pour le moins excentrique, il ne s'agit plus de se peindre en tant qu'identité cohérente, mais de « subverti[r] la notion d'identité par le simple fait de sa démultiplication *ad nauseam*<sup>108</sup> ». Dédoublement des *personae*, scission entre le moi et l'autre-moi, obscurcissement identitaire superposé à la mise au jour de soi – entre les mains de Claude Cahun, l'autographie se métamorphose en hétérographie, en crypte. Son écriture s'avère

absolument centré[e], où il n'est plus question que de soi, où l'on est à soi-même son propre *objet de perplexité* [...] Toute expérience de vie est portée aux excès [...] affronte l'impossible, le vertige de la plénitude, de l'expansion infinie ou bien le néant, la dépossession impitoyable<sup>109</sup>.

Alors que l'autobiographie canonique serait appelée à interpréter et à coordonner une certaine période du temps vécu, l'introspection de Cahun fait donc apparaître l'illisibilité d'un sujet aporétique qui se définit par une tension irrésolue entre l'abondance de ses représentations et l'inexprimable de l'identitaire. Confrontée à ce sujet insondable, l'écriture du moi doit désavouer la fonction communicationnelle du langage, et opte en conséquence pour la dérive vers l'hermétisme autoréflexif où le pacte autobiographique<sup>110</sup> s'apparente d'ores et déjà à un contrat perplexe<sup>111</sup>, c'est-à-dire à une sorte de non-contrat à l'opposée du principe de l'autorévélation.

Le bouleversement délibéré de la règle d'or qui détermine les écrits autobiographiques au sens large a été amplement démontré dans les analyses consacrées à *Aveux non avendus*. Dans ce recueil de fragments littéraires les plus éclectiques entrent

<sup>108</sup> Andrea Oberhuber, « 'J'ai la manie de l'exception'. Illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll Villanueva (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 76.

<sup>109</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 121.

<sup>110</sup> Quant à la définition de ce terme technique, voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 13-46.

<sup>111</sup> Nous empruntons ce concept au droit civil (allemand). Sommairement parlant, le contrat perplexe consiste en deux déclarations non réciproques, voire contradictoires. Cette contradiction intérieure – à savoir au niveau du sens des déclarations – entraîne la nullité du contrat, c'est-à-dire que l'on le considère comme non existant. Si, en fonction de notre exemple, on compare le pacte autobiographique justement à un *contrat* de lecture, il faut constater que, de fait, deux « déclarations » non congruentes s'opposent implicitement dans *Confidences au miroir*. D'une part, Cahun opte pour l'obstruction du sens par son usage de la langue ; d'autre part, le lecteur imaginaire a tout de même l'intention de déceler un sens dans l'écrit. Pour ainsi dire, volonté de communication et hermétisme du langage s'y confrontent de façon à compromettre la conclusion d'un véritable contrat de lecture, qui serait axé sur la compréhension du texte. À propos du concept de la perplexité en droit civil, voir Dieter Medicus, *Bürgerliches Recht*, Köln/Berlin/Bonn/München, Carl Heymanns Verlag, 1999, p. 87, 103.

en dialogue les genres les plus divers, lyriques ou en prose<sup>112</sup> :

[...] rythmé par dix photomontages intercalés dans le texte [...], le livre centré sur l'expérience de soi est une œuvre composite où s'enchaînent, tels des fragments, récits de rêve, poèmes, aphorismes, maximes, extraits de correspondance, bribes d'un journal intime, brefs récits, satires et réflexions poétiques ou métaphysiques. L'«essai-poème» [...] fait abstraction d'un ordre raisonné, tout comme les neuf parties hétéroclites ne répondent à aucune chronologie et ne renvoient à aucun contenu facilement saisissable<sup>113</sup>.

Écrit sans grille structurante, *Aveux non avenues* s'entend comme une narration autofigurative cataclysmique qui se réclame de la loi du dérèglement pour fonder sa raison d'être. Comme le suggère Andrea Oberhuber, la peinture saccadée de cet « autoportrait<sup>114</sup> » distordu s'effectue essentiellement selon trois procédés : la polymorphie du moi, l'hybridation des genres ainsi que la fragmentation du texte sur le plan des idées et du point de vue formel<sup>115</sup>. Autrement dit, la fragmentation typographique, générique et conceptuelle du discours auto(bio)graphique sert à transcrire l'hybridation identitaire à laquelle est sujet le moi.

Tout en reconnaissant la justesse de ces constatations, nous nous demandons cependant si l'entreprise autographique de Claude Cahun se boucle avec la publication d'*Aveux non avenues*. Pourvu qu'il soit en effet de mise de parler en termes d'apogée de l'œuvre d'une artiste qui durant toute sa vie persévéra à chercher l'écart d'avec les raisonnements généralisants et les sentences hégémoniques ! Quoi qu'il en soit, il nous paraît opportun d'élargir notre corpus d'étude par un ouvrage des années 1945-46, intitulé *Confidences au miroir*, pour approfondir la réflexion sur les « stratégies de l'intime » de cette auteure avant-gardiste. Néanmoins, nous ne chercherons pas à mettre en relation les deux textes en les mesurant à la lumière d'une échelle bipolaire qui questionnerait l'évolution interne de l'œuvre en termes de rupture ou de continuité. Nous préférons traiter *Confidences au miroir* comme un « instantané littéraire » en nous

<sup>112</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 119.

<sup>113</sup> Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, 6, 2005, p. 350.

<sup>114</sup> Florence Brauer, *Claude Cahun : speculum de la même femme*, op. cit., p. 210.

<sup>115</sup> Andrea Oberhuber, « 'J'ai la manie de l'exception'. Illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avenues* de Claude Cahun », loc. cit., p. 80.

arrétant sur le moment de l'écriture même qui n'est pas nécessairement distinct de la dynamique d'*Aveux non avendus*. Si dans cette œuvre, le sujet du discours autoréférentiel s'effrite au cours d'une oscillation effrénée entre les bribes textuelles, il semble que, dans *Confidences au miroir*, l'auteure modifie sa stratégie à plusieurs égards. Certes, la désagrégation du genre autobiographique y est toujours due à la fragmentation de l'écriture intimiste ; mais on se rendra compte que cette écriture du moi fragmentaire relève davantage d'une intériorisation – peut-être d'une « introjection<sup>116</sup> » – de la démarche déconstructionniste qui dorénavant ne se révèle que lors de la lecture, sur le plan de la construction du sens. Faut-il croire que Claude Cahun touche par là à l'introversion totale du moi où « l'aventure se passe [enfin] en champ clos » (ANA, p. 192) ? Est-il notamment possible d'y discerner un resserrement du solipsisme cahunien, dans la mesure où la « débauche verbale » (ANA, p. 147) de *Confidences au miroir* s'estompe dans un silence final, état d'ascèse spéculaire auquel aspire le moi ? Comment s'expliquer l'urgence et la prolixité paradoxales avec lesquelles s'exprime un sujet bercé du halo de son propre reflet sinon en se rappelant que, dans cette œuvre de maturité de Cahun, « la parole est [encore et à nouveau] à l'accusée » (ANA, p. 58) ?

Dirigeons donc notre attention sur cet ouvrage resté inédit jusqu'en 2002, et n'ayant pas encore fait l'objet d'une étude de fond. Claude Cahun n'a jamais achevé *Confidences au miroir*, et l'œuvre nous est par conséquent parvenue sous la forme de segments sans jointures. On peut pourtant supposer que le projet d'écriture sous-tendant cet « essai autobiographique<sup>117</sup> » prévoyait un récit plutôt suivi, distinct de la forme

<sup>116</sup> Terme technique appartenant au vocabulaire psychanalytique, l'introjection décrit le processus par lequel « le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du “dehors” au “dedans” des objets et des qualités inhérentes à ces objets » : Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 209. Il nous paraît approprié de transposer ce concept dans le contexte de la déconstruction générique, parce qu'il est susceptible d'illustrer le glissement d'une vision formelle de la déconstruction (le dehors de l'écriture) vers une application plus matérielle qui touche essentiellement le dedans de l'écriture, c'est-à-dire la sémantique.

<sup>117</sup> Terme proposé par François Leperlier dans : Claude Cahun, *Écrits*, op. cit., p. 572.



éclatée d'*Aveux non avendus*<sup>118</sup>. Toutefois, nous verrons que la composition en apparence conventionnelle de l'« essai » n'est destinée qu'à nous induire en erreur quant à sa véritable nature. D'une part, le texte est truffé de digressions oniriques ou lyriques attribuables à un sujet qui ne se situe jamais assez clairement sur l'axe spatio-temporel. Ainsi, le moi se promène allègrement entre les différentes étapes de sa vie sans vouloir spécifier quel rôle il est appelé à endosser : auteur, narrateur ou personnage, le moi de Claude Cahun continue de se soustraire à toute fixation. D'autre part, le récit rompt avec la linéarité de la narration en s'égarant dans un terrain vague loin du pacte autobiographique. Ce qui était à l'origine un projet d'interprétation de soi *post factum*, de recreation voire de résurrection, se convertit dès lors en un lieu de novation identitaire et d'autocréation tout court. Comme Cahun n'hésite pas à stigmatiser elle-même « la pose contre nature » (*ANA*, p. 170) du geste autobiographique, nous extrapolons que l'écriture du moi dans *Confidences au miroir* tend, encore une fois, explicitement vers la fiction de soi : « revenir à soi [...] Ce genre de résurrection n'est jamais que partiellement possible » (*CM*, p. 575), telle est la thèse laconique d'un sujet désillusionné. À la fois nouveau-né et dépouille, le moi de l'autofiction se constitue par un télescopage de moments de remémoration et de projections anticipatives qui témoignent de l'avènement d'une subjectivité<sup>119</sup>. Le sujet en question se distingue par sa spectralité qui est simultanément rétrospective et prospective ; il s'effeuille à travers l'espace-temps sans pouvoir atteindre son intégralité par l'écriture. Cela signifie que l'autofaçonnement discursif consiste en partie en un recyclage d'instances d'être antérieures et en partie en l'anticipation fictive du *Dasein*.

Pour articuler textuellement cette identité morcelée, le récit de soi se bâtit sur un

<sup>118</sup> Voir les commentaires de François Leperlier (*ibid.*) sur la compilation du manuscrit.

<sup>119</sup> Jean-Bertrand Pontalis relève la bifacéité de l'autobiographie où font couple la naissance et la mort du sujet. « Registre obituaire et/ou acte de naissance », l'autobiographie tient autant lieu de l'avènement du soi qu'elle est en même temps une « nécrologie anticipée » : « Premiers, derniers mots », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1988, p. 339. Le concept de *dépouille* comme l'extrême frontière de l'altérité est élaboré par Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004.

canevas binaire qui entrelace deux discours autoréférentiels selon le principe d'affirmation-infirmité. Mais sans que cette dialectique puisse déboucher sur une résorption des oppositions, le discours autobiographique canonique est constamment contrebalancé, troué et détourné par un sujet écrivain qui s'engendre toujours à nouveau sur la page blanche de son carnet : « découper en losanges, en rinceaux, braver les pièces du puzzle, recoller au petit chaos le hasard d'un visage : N'est-ce pas 'tout mon portrait' ? » (*CM*, p. 604). Ce type de constructivisme discursif va de pair avec la malléabilité morphologique du personnage dont l'image est sujette au hasard du bricolage et du réassemblage scripturaux. C'est une technique par laquelle l'écriture met en lumière sa propre fictionnalité et fait ainsi primer la véridicité intérieure au récit sur une vérité péremptoire du moi. En laissant flotter la question identitaire entre l'extradiégétique et l'intradiégétique, l'écriture du moi joue intentionnellement sur son caractère ambigu. Pour ainsi dire, elle rend visible l'illusionnisme inhérent à sa propre démarche, puisqu'elle donne à voir un sujet en butte à une double contrainte : se forger une identité par le discours tout en étant assujéti aux aléas de la (re)composition discursive. En ce sens, la portraiture de soi glisse imperceptiblement vers le « puzzle » identitaire, ce qui ne met pas uniquement fin à l'idée de l'autoportrait comme totalité, mais démontre aussi le déchirement du sujet entre le volontarisme et la gratuité du geste artistique.

### ***Confidences au miroir : l'écriture de l'intime entre la monodie et la prosopopée de l'Autre***

Rien d'étonnant, après ce tour d'horizon de *Confidences au miroir*, au fait que Claude Cahun y fasse parader les leitmotiv de son projet autofictionnel avant la lettre : l'identité (métam)orphique et l'altérité, la quête du seuil entre la réalité et la fiction,

l'ébranlement de l'herméneutique et l'inefficacité du langage, voici des thèmes majeurs avec lesquels elle renoue dans cet écrit méconnu de l'après-guerre. Mais si *Aveux non venus* décrit bel et bien son « flirt négatif [...] avec] l'abstrait, l'absolu et l'absurde » (ANA, p. 168, 177) de l'identitaire, nous proposons de lire le récit autofictionnel de 1945-46 comme l'ultime « repli[...] vers un centre imaginaire » (ANA, p. 35) dont Claude Cahun se reconnaît une fois de plus le pivot<sup>120</sup>. Nous suggérons de retenir en premier lieu l'incalculable valeur théorique de cet ouvrage en germe où l'auteure nous présente l'autofiction en guise d'« idée qui se déshabille » (ANA, p. 171)<sup>121</sup>. En nous inspirant de ce principe du démontage conceptuel, nous parcourrons par la suite les différentes facettes de l'autofiction cahunienne. La figure du double dans le miroir ou l'interrogation sur la valence du rêve et de la temporalité en écriture autoréflexive viennent cadencer le récit tels des refrains, mais c'est en particulier la paralysie du langage qui devra nous interpeller lors de notre lecture. Parce que la langue est un prisme en face duquel l'être et le paraître du sujet finissent par s'entremêler irrévocablement, Claude Cahun s'obstine à la manipuler de façon à en répertorier, sous un jour infiniment changeant, les lacunes et insuffisances de celle-ci nuisant à l'éclosion de sa pensée. Là où la langue prend corps, le *logos* court le risque, *per se*, de s'échouer, de s'abolir ; car « omet[tre] la moindre inflexion » (ANA, p. 202) d'une matière première aussi imparfaite qu'impuissante « fausse le verbe et la vie entière » (*ibid.*). Entrons tout de même dans ce labyrinthe des fausses apparences qui porte d'ailleurs le titre assurément trompeur de *Confidences*.

En isolant ce titre du corps de l'autofiction, on pourrait aisément présumer que le récit se rallie aux écrits classiques dans la catégorie des genres autobiographiques.

<sup>120</sup> Il nous semble justifié de consolider, à plusieurs endroits, notre lecture de *Confidences au miroir* par des citations tirées d'*Aveux non venus*, parce que – selon nous – bon nombre des déclarations programmatiques de l'œuvre de 1930 seront effectivement réalisées dans le texte de maturité.

<sup>121</sup> Nous nous distancions notamment de l'usage que François Leperlier fait de l'ouvrage. En négligeant la dimension poétique de *Confidences au miroir*, Leperlier y recourt essentiellement pour nourrir son approche psychobiographique de l'œuvre cahunienne.

*Confidences au miroir* – cela signifie à première vue que quelqu'un est prédisposé à faire une confession, à se révéler à son miroir, à soi, enfin à un lecteur qui se cache derrière le miroir imaginaire. Pourtant, un deuxième coup d'œil sème déjà le doute sur la destination de ces confidences. Puisque c'est le miroir qui figure comme le seul interlocuteur d'un sujet opaque, nous nous retrouvons dans une situation d'intimité absolue qui exclut de prime abord le regard de toute tierce personne. Aussi le lecteur doit-il être considéré comme un intrus qui, par son accès au texte, brise l'aura d'un sujet intouchable en raison de son absence – réexaminons attentivement la teneur du titre : le sujet n'y est présent que dans le blanc béant entre les mots ! Existe-t-il donc vraiment ce besoin de passer aux aveux que Claude Cahun semble inscrire sur sa bannière ? N'est-ce pas au contraire le signe qu'elle désire protéger jalousement ce qui lui tient le plus au cœur, notamment son incapacité de satisfaire à sa *volonté de savoir* ? Deuxième réserve qui affermit notre incrédulité face à l'apparente intention de se « confesser » : les confidences sont faites *au miroir*, instrument optique par excellence créant et captant le dédoublement de la personne. Dans le reflet du miroir, le Même et l'Autre se chevauchent, les deux figures paraissant lisibles – à l'instar d'un palindrome – à travers la réversibilité de leur image. Qui donc se confesse à qui ? Qui est destinataire face à quel destinataire ? Étant donné que le sujet et l'objet, le référent et le représenté échangent incessamment leur place pour se mirer et se reconnaître respectivement dans le double, nous assumons que, chez Cahun, la confidence s'avère centripète, se veut l'amorce d'un dialogue monolingue dans les confins de l'ipséité : « j'en fais confidence au miroir : moi aussi j'ai le droit d'aimer [...] à me délester de toute relation humaine » (CM, p. 601). Étranger à ce soliloque d'un sujet claustré, le lecteur garde toutefois le privilège de sa position panoptique derrière et devant le miroir de l'écriture cahunienne par laquelle il lui est fait part que « quand on a fini de démonter la mécanique, le mystère reste entier » (ANA, p. 59). Ce qui revient à dire que le dévoilement de la

stratégie d'écriture ne donne lieu qu'à l'épaississement du voile anagrammatique qui enveloppe l'individu<sup>122</sup>.

Le fait que l'écriture dans *Confidences au miroir* se dérobe en ces termes aux paramètres de l'intelligibilité apparaît comme un leitmotiv qui rend visible le parallèle structurel entre le récit de l'après-guerre et *Aveux non avendus*, publié une quinzaine d'années plus tôt. *Aveux non avendus* se construit notamment sur la prémisse du non-dit et de l'indéchiffrable s'inscrivant d'emblée comme un ouvrage hermétique dans l'horizon d'attente du lecteur<sup>123</sup>. Dans le prolongement de l'œuvre de 1930, les stratagèmes de Cahun dans *Confidences au miroir* se referment radicalement sur eux-mêmes, telle une consolidation de l'« ésotérisme du nom » (ANA, p. 107) qui imprègne les créations précédentes. Or ce texte, qui fait partie de ses derniers longs écrits de fiction, engage le lecteur dans une partie de cache-cache littéraire où le récit vacille entre le vrai et l'invention sans jamais les identifier en tant que tels. Il semble que le dit prenne de prime abord l'allure de fait avéré, d'acte confessionnel au-dessus de toute révocation, seulement pour être graduellement mis en échec. Si on veut, il est possible de tenir les confidences faites au miroir pour une sorte de palinodie qui dément successivement ce que le titre annonce. De cette manière, Cahun parvient à brouiller la frontière entre ce qu'il y a d'authentique dans son autorévélation et le doute pesant sur toute confiance, en logeant son identité du côté de la contingence. La pratique de la confiance coïncide ainsi avec le mode conditionnel de l'être qui est au premier chef véhiculé par les figures du double, du spectre et de l'ombre. Rattachés à la métaphore

<sup>122</sup> Parallèle on ne peut plus évident, cette même technique de chiffrage gouverne par ailleurs l'œuvre d'Unica Zürn. Car le filtrage critique que l'auteure impose à sa propre démarche laisse précisément entrevoir que, chez elle, l'écriture de soi est question, ou bien, traçage d'un cheminement personnel plus qu'elle n'est tributaire d'un savoir sur soi. C'est en ce sens que Zürn affirme que, « en cherchant et en trouvant des anagrammes, en traçant d'une plume trempée dans l'encre de Chine [...] le tout premier trait sur du papier blanc sans savoir ce qu'elle va dessiner, elle éprouve l'excitation et la grande curiosité nécessaires pour que son propre travail lui apporte une surprise » (HJ, p. 33). Ancrée dans le principe du codage qui détache le sujet de son texte justement au moment où il s'écrit à travers lui, l'écriture spéculaire de Zürn ressemble donc à un véritable « détonateur illocutoire » : par son hermétisme même, elle conditionne sa propre mise en œuvre en *faisant écrire et se dire* le sujet.

<sup>123</sup> Une analyse de l'oxymore *Aveux non avendus* se trouve, par exemple, chez Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau : « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *loc. cit.*, p. 10-11.

du miroir, ces divers alter ego du moi font rejaillir la conception stéréoscopique<sup>124</sup> de la subjectivité : si, dans le domaine de l'optique, le stéréoscope crée un effet de profondeur par le rapprochement de deux perspectives qui finissent par se superposer, on peut dire que dans le récit de Cahun, le regard stéréoscopique sur le sujet efface les contours clairement délinéés de celui-ci. Par le dédoublement des *focus*, l'apparition du sujet en gros plan permet de l'identifier comme entité composite dont les parties débordent sur le tout. Cette existence fondue dans les principes de la division-multiplication déroge à la vision d'une unité identitaire en la substituant par une silhouette mutante. Comme le laisse deviner ce pastiche de la formule rimbaldienne – « je est un autre – un multiple toujours » (CM, p. 594) –, l'autofiction de Claude Cahun se tisse autour d'un sujet polyvalent qui fait penser à une « *poupée russe* [où] sont encloses toutes ses miniatures » (CM, p. 588). L'écriture autofictionnelle consiste donc essentiellement à faire sortir ces identités miniatures de leur carcan pour les transposer dans des micro-récits de soi. Dans la mesure où la polyvalence du moi informe tout le récit, nous nous devons de décrire par la suite les mécanismes d'écriture qui donnent corps à ce type de subjectivité.

D'entrée de jeu, rappelons que le flottement identitaire du moi se manifeste dans l'entrecroisement de deux voix diamétralement opposées, par lesquelles Claude Cahun cultive l'aporie et le contresens dans son texte. Dès l'incipit de *Confidences au miroir*, le discours autobiographique dogmatique se voit ainsi infiltré par un idiolecte qui ne provient « d'aucun alphabet, d'aucun signe préconçu » (CM, p. 586) et qui fait s'écrouler les points de repère habituels dont nous disposons pour la compréhension d'un récit de soi. Un survol des premières lignes s'avère suffisant pour déceler le double sens de l'énoncé, soubassement de l'argumentation qui ensuite se dissémine à travers tout l'écrit :

---

<sup>124</sup> Tirza True Latimer, « Looking Like A Lesbian. Portraiture and Sexual Identity in 1920s Paris », dans Whitney Chadwick and Tirza True Latimer (dir.), *The Modern Woman Revisited. Paris Between The Wars*, New Brunswick/New Jersey & London, Rutgers University Press, 2003, p. 127-128.

N'EST-CE LÀ qu'une confidence personnelle ? N'a-t-elle pas d'innombrables échos ? [...] Non, ce n'est pas seulement un témoignage personnel. C'est un leitmotiv dont les miroirs sont las. Il sert d'indicatif à tous les survivants [...] c'est le martyre aux petits soins, la prolongation de l'agonie des indésirables, la malice aux couleurs de fallacieuse tendresse cousue de fil blanc de la mauvaise conscience. (CM, p. 573)

Voici une écriture qui assume ouvertement son penchant pour la défamiliarisation des règles de l'art. En dénonçant l'essoufflement de la littérature intime traditionnelle, de la « confidence personnelle », Claude Cahun annonce son parti pris pour le renouveau des écrits du moi remaniés chez elle en prosopopée de l'Autre. Ainsi, les confidences cahuniennes sortent du cadre « indicatif » du « témoignage personnel » et supplantent le grand récit autobiographique par la voix des « enfants morts-nés » (CM, p. 573) qui se campent en dehors de la norme sociale. Par un revirement fondamental de la conception générique, l'écriture au miroir n'adhère plus à la maxime de l'*exemplum*, mais épouse la cause du « martyre aux petits soins » en faisant retentir « l'agonie des indésirables ». C'est le sentiment de marginalité qui motive le désir de s'exprimer auprès du sujet écrivain et qui devient aussitôt le nouveau centre de gravité de l'écriture autofictionnelle. Voix du proscrit, le récit relate la souffrance dans la *différance* dont la mémoire s'actualise sans relâche dans le présent – au « parfait indéfini » (ANA, p. 143) – de l'écriture.

Si la conscience aiguë de l'ex-centricité figure comme élément déclencheur de l'écriture et que, réciproquement, l'écriture fonctionne comme catalyseur de cette connaissance de soi douloureuse, à quoi s'attendre quand on songe à un éventuel effet cathartique ? Nous avons noté que Claude Cahun lance son propos des marges des discours du pouvoir dans une langue autoréflexive dotée d'« un style sans pudeurs [...] et] sans autorité [...] de par] la franchise effarante du verbe » (ANA, p. 107). Pourrait-on donc repérer une catharsis dans « la malice aux couleurs de fallacieuse tendresse » si caractéristique d'un style qui se complait à déclarer sa propre défaite ? Tout dépend de la signification que l'on attribue au terme de catharsis qui, sachons-le bien, n'est pas univoque en soi. Dans le cas de Cahun, peut-être sommes-nous loin de la conception

ancienne qui met en valeur la purgation des émotions par la reconduction de l'ordre établi ! Parce que, pour Claude Cahun, la faille de l'aventure scripturaire est justement le moteur de sa perpétuation *ad infinitum*, nous inférons que chez elle, l'expérience de l'écriture n'aboutit pas à l'ataraxie : « me faire un autre vocabulaire [...] me flouer [...] corriger mes fautes et recopier mes actes [...] non, ça n'y change rien » (*ANA*, p. 235). Quel que soit le moyen langagier sollicité, l'écriture ne sortira jamais de son impasse. Par conséquent, « la violence de la langue et l'ironie à l'adresse du monde » – pour reprendre les termes de Jacqueline Chénieux-Gendron<sup>125</sup> – suscitent moins un effet cathartique au sens classique qu'elles n'évoquent le purgatoire sans épuration du sujet écrivant. Cet état de suspension voue le projet de Cahun à la retouche réitérée de lui-même, tel un exercice de style circulaire et sans fin. Comme le démontrent les « raccords, ravaudages [...] et] incohérences » (*ANA*, p. 235) de la langue, l'impossible catharsis constitue la condition *sine qua non* d'une œuvre conçue comme « tromper l'âme » (*ibid.*).

Cette devise est également sous-jacente au faux contrat d'autobiographe par lequel Cahun fait valoir son « droit d'en parler » (*CM*, p. 573). Car ce sont l'illégitimité ainsi que l'a-normalité de son être et de son dire qui viennent légitimer sa prise en charge de la plume : « m'étant dès la première lueur de conscience connue indésirable et préférée mort-née, j'ai pu sortir de la voie qui m'était tracée » (*ibid.*). Le récit autobiographique sort littéralement de sa trame narrative dans le but de retracer le dévoiement identitaire du sujet qui se dit. À cet égard, nous devons considérer la narration comme une divagation, voire comme un dévergondage du geste scripturaire<sup>126</sup>, en tout point conforme à l'atypie du sujet. Dès lors, le moi prend le dessus par rapport

<sup>125</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 62.

<sup>126</sup> Andrea Oberhuber parle de « l'écriture comme dérapage » : « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », *loc. cit.*, p. 143.



au récit : au lieu d'*écrire l'histoire de soi*, le moi *s'écrit* en ignorant une quelconque normativité de l'écriture intimiste. C'est dire qu'écrire cesse d'exister dans sa forme transitive<sup>127</sup>. Or un discours qui ne se constitue plus en fonction d'un objet ultérieur inscrit le sujet dans l'éternel retour sur soi-même. « Ricochet de la pensée » (*CM*, p. 575), l'autofiction se montre un corps-à-corps impénétrable entre un sujet qui se dit à son gré et une écriture qui s'invente à force de le moduler. Par cette confusion des signes – du corps de la langue et de la langue du corps –, Cahun assoit le principe de la déviance comme l'« odieuse règle de [s]a collection d'exceptions » (*ANA*, p. 171).

**Se voir en rêve, se concevoir en « hiéroglyphe » (*CM*, p. 586) : écriture autofictionnelle et latence dans la signifiance**

L'univers que Claude Cahun projette dans cette « collection d'exceptions » est composé de chiffres idiosyncrasiques<sup>128</sup>, fabriqués et enchaînés au gré des traits de plume : « d'un geste aventureux, malhabile, j'en cherche l'hiéroglyphe. Impuissant, mon pinceau tremble [...] en traçant ce portrait » (*CM*, p. 586). En ramenant l'écriture du moi à l'expression « hiéroglyphique », Cahun renchérit sur la déchirure interne du langage : à la fois signifiance et secret, l'« hiéroglyphe » sert de clef au sujet écrivant, tel un outil pour une connaissance de soi jamais pleinement réalisable. Or toute tentative pour transpercer le champ aveugle du signe décèle le fortuit et la fragilité de l'acte autocréatif dont le sens est *per se* différé par l'absent, c'est-à-dire par la co-présence du non-sens. Car l'écriture autofictionnelle de Cahun emploie le signe en guise de sceau de l'identité, tel un mot de passe qui se tarit en signifiant. À l'instar d'une herméneutique atrophée, cette écriture vise de prime abord à intensifier l'incompréhension vis-à-vis du

<sup>127</sup> Roland Barthes soulève cette problématique dans « Écrire, verbe intransitif ? », dans *Œuvres complètes*, t. 3, *op. cit.*, p. 617-626.

<sup>128</sup> Nous nous distancions pourtant des approches psychanalytiques de l'œuvre cahunienne qui accordent à ce symbolisme idiosyncrasique la valeur de métaphores obsessionnelles : voir Florence Brauer, *Claude Cahun : speculum de la même femme*, *op. cit.*, p. 15-19.

réel, à miner les conceptions qui certifient le réalisme de l'autoportraiture. Étant donné que les signes cahuniens, « sobriquets-symboles » (CM, p. 586), contiennent en soi un surplus non référentiel de sens qui les porte au-delà de la simple *mimèsis*, l'écriture en symboles rend poreuse la ligne de démarcation entre le réel et la fiction. La surdétermination du signe permet notamment à l'auteure de fluidifier ses *personae* dans le temps, de les propulser dans un « présent à venir » (CM, p. 576) qui n'est plus du registre du réel. Le symbole est palimpseste du moi, échappatoire fantasque d'une identité (perçue comme) cloisonnée<sup>129</sup>. Tel que le précise Claude Cahun, « le devenir n'est point en deçà des symboles. Ce que je veux connaître en l'épousant les emplit, les déborde et m'entraîne au-delà. Les réalités travesties en symboles sont pour moi réalités nouvelles démesurément préférables » (CM, p. 574). On s'aperçoit que le symbolisme cahunien crée un « *sujet en procès* »<sup>130</sup> qui est libre d'entrer en contact avec ses alter ego ; autrement dit, le « devenir » du sujet passe impérativement par la recherche de l'altérité. En adoptant d'innombrables rôles et postures lors du re-façonnage de la réalité, il est en mesure de se mettre à l'abri des représentations stéréotypées du présent susceptibles de pétrifier son identité enfermée dans un « corps engourdi » (CM, p. 575). À mesure que le moi « [s]'efforce de prendre au mot [...] et] d'accomplir à la lettre le diktat des images » (CM, p. 574), il finit par excéder le symbole qui est censé l'incorporer<sup>131</sup>. L'image de soi n'est donc qu'une « pulsion morphique », l'expression d'un désir qui s'élance au delà de ce dont le signe tient lieu. En conséquence, la forme-sens se sclérose en soi à force de mener au bout le *diktat* des codes que l'écriture lui a imposés : l'image doit épuiser l'image pour frayer une voie à l'éveil d'un imaginaire de

<sup>129</sup> « Il s'agit de s'affranchir des images imposées, invivables, à commencer par le clivage féminin/masculin [...] et d'aller jusqu'au bout de cette déconversion où les images reviennent et se recomposent, certes jamais réconciliées, mais *identifiées* » : François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 122.

<sup>130</sup> Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « points essais », 1974, p. 37.

<sup>131</sup> Comment ne pas penser à un rapprochement entre les « sobriquets-symboles » de Cahun et le *punctum* barthesien : « le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir ; [...] pas seulement vers le fantasme d'une pratique, mais vers l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 93).

soi. Cette transcendance du signe, autant identitaire que linguistique, catapulte le moi dans un espace en dehors des « fausses catégories » (CM, p. 579) ; là où l'osmose entre le réel, le surréal et la fiction de soi se produit, le sujet peut redécouvrir un état de pureté ou de dépouillement de l'être, notamment « le [...] caractère *sacré* d'un être [...] sa multiplicité bien aimée, son ubiquité, sa faculté de [...] transformer l'univers » (CM, p. 586).

L'écriture intime de Claude Cahun n'est pas uniquement un dépassement des différents modes du verbe « être ». L'auteure fait aussi basculer les temporalités habituelles que ce verbe est susceptible d'adopter, dans la mesure où elle réunit les trames du passé, du présent et de l'avenir dans un seul point de fuite : le rêve. Cet instant entre l'anamnèse et la sur-conscience de soi concentre des stades les plus disparates que traverse le moi. Car entre les vestiges d'hier et les chimères d'un demain, « il [lui] reste [son] ombre [...] dont il] n'a[...] pas perdu la mémoire. À la découverte encore et toujours ... Des horizons plus vastes [l'] appellent » (CM, p. 573). Comparable à un « ludion » (*ibid.*), le moi monte et descend l'échelle temporelle du songe pour se conjuguer simultanément en spectre, sosie et fantasma. Par cette annulation des niveaux temporels, le rêve présente le moi en gros plan ; telle une photographie, il immobilise le sujet dans un moment de l'*inter-esse* où l'identité ne prend forme qu'en se dissolvant dans sa qualité de signe<sup>132</sup>. Dans les termes de Roland Barthes, on pourrait affirmer que l'identité du moi constitue le *punctum* du rêve cahunien, cet élément signifiant insinué mais absent qui sort justement du cadre du médium dont il fait partie : « car *punctum*, c'est aussi : piqure, petit trou, petite tache,

<sup>132</sup> À notre avis, la conception du rêve chez Claude Cahun se rapproche de la pensée que Roland Barthes développe au sujet de l'« *intersum* » du référent photographique. Tel que le formule Barthes, la coïncidence des différentes temporalités dans un même référent, « cela se dirait sans doute : "*interfuit*" : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet [...] ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. C'est tout cela que veut dire le verbe *intersum* » (*La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 120-121).

petite coupure [...] dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée<sup>133</sup> ». Le rêve n'est que le point de départ pour explorer le champ aveugle qui recèle le moi. Puisqu'il y a cette jonction entre l'identitaire et le *punctum*, le rêve évacue le bio-graphique de l'écriture de soi en faveur de l'auto-fictionnel qui met en scène le sujet à travers « un jeu des raisons, des douleurs, des cauchemars » (CM, p. 573). Creuset des associations libres d'une pensée déambulante, le rêve se veut une zone intermédiaire entre la vie et la fiction, entre le conscient et l'inconscient, tel un « miroir[...] de la *réalité* » (*ibid.*). Ce miroir oblique, médiateur entre le processus primaire et le processus secondaire<sup>134</sup>, donne à voir la stratification de la subjectivité en plusieurs sphères de connaissance et de présence à soi. Dans la mesure où Cahun rapporte l'écriture intimiste à l'onirisme, à l'atopie<sup>135</sup> d'un sujet qui « ne voyage[...] qu'à la proue de [s]oi-même » (ANA, p. 2), il est possible de la tenir pour la « passerelle » (CM, p. 573) scripturaire qui mène le signe du mimétisme identitaire à la performativité : au lieu d'imiter le déjà-là, le mot – dans son immédiateté – engendre une identité nouvelle et renouvelable<sup>136</sup>. S'écrire à travers le rêve et la fantasmagorie, « voici le tremplin de l'action » (*ibid.*) qui forge un sujet condamné à se transcender jusqu'à l'éternité.

Si le rêve informe en effet la narration autofictionnelle de *Confidences au miroir* et permet à l'auteure de faire progresser le récit au moyen d'une imbrication de prolepses et d'analepses dont le rapport avec le niveau temporel du « je » narrateur reste nébuleux, il faut d'autant plus constater que les séquences textuelles sont tributaires d'une dichotomie discursive, du début à la fin. Tel que prévoit l'excipit, « à la Sempiternelle pragmatique s'oppose l'écriture au miroir expérimental » (CM, p. 623)

<sup>133</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 49, 90.

<sup>134</sup> Sigmund Freud : « Zur Psychologie der Traumvorgänge », [1900], dans *Studienausgabe : Traumdeutung*, t. 2, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1972, p. 559-577.

<sup>135</sup> Elisabeth Bronfen, « Die Vorführung der Hysterie », dans Aleida Assmann et Heidrun Friese (dir.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 256.

<sup>136</sup> Roland Barthes formulera ses pensées sur ce « symbolisme performatif » en les termes suivants : « je suis moi-même mon propre symbole, je suis l'histoire qui m'arrive : en roue libre dans le langage, je n'ai rien à quoi me comparer, et dans ce mouvement, le pronom de l'imaginaire, "je", se trouve *im-pertinent* ; le symbolique devient à la lettre *immédiat* », dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 637.

dont le moi peut « observer le double mouvement à la surface des eaux » (*ibid.*) de son flux scripturaire. Ainsi, la transposition de l'action dans le registre onirique alternerait avec un temps que l'on pourrait relier à un retour à la vérité littérale de la vie : « tant nous possède, par-dessous le présent surréel qui nous confronte et nous entraîne, la routine des actes en la norme du temps à sens unique » (CM, p. 621). Pourquoi laisser ces deux strates énonciatives s'envahir mutuellement ? Sans doute leur entrecroc traduit-il la duplicité du sujet autofictionnel, en ce sens qu'il est en même temps sous l'emprise de deux conceptions antagoniques du moi, tiré d'une part vers le fantasme, retenu d'autre part dans l'immanence de l'être. Mais outre l'impuissance du sujet à s'affranchir de son ancrage dans le réel, cette dichotomie signifierait-elle de plus un moi scindé en un « je » narré à travers l'objectif du rêve et un « je » narrant selon « la norme du temps à sens unique » ? Est-ce à dire que le « je » narrant, différent temporellement avec le « je » narré, se positionnerait dans le réel, peut-être dans un réel du moment de l'écriture, pour figurer comme sa propre instance d'observation et de censure ? Nous pensons plutôt que la stratégie de Claude Cahun s'avère plus complexe et profonde, car il n'est pas dans la nature de son écriture de chercher l'évidence dans l'expression. Chez Cahun, ce que le mot dit littéralement est aussitôt contré par l'acte scripturaire subséquent. C'est dans cette veine que l'on doit interpréter la phrase suivante qui juxtapose les alternatives d'un « je » détaché de l'action – tel un commentateur impartial – et d'un moi-actant absorbé dans l'intrigue : « c'est qu'il faut voir les choses dans leur déroulement – ou s'en tenir à leur aspect [...] sans autre commentaire anthropomorphe que d'y participer » (CM, p. 576). Étonnamment, le « ou » n'indique pas l'exclusion, mais la coexistence indécise de plusieurs voix de l'énonciation renvoyant toutefois sans exception à un seul moi : celui-ci « voit » autant qu'il « participe » – indistinctement. Nous suggérons que l'auteure, en fusionnant en ces termes le « je » narrant et le « je » narré, joue sur le rapport collusoire entre les deux

types énonciatifs. Il en naît un sujet achronique pour lequel l'écriture sera l'intermédiaire entre le revivre du passé et la mise au jour du passé dans le présent, entre la remémoration et l'invention de soi<sup>137</sup>.

Ce sujet parasite ne fonctionne qu'au « gré vocatif » (CM, p. 622) de soi-même ; il se conçoit en quelque sorte au conditionnel en se déplaçant entre l'imagination débordante et la mémoire fallacieuse d'un moi-fantôme. Le sujet achronique fait écho au déplacement – au sens propre – de l'écriture intime qui loge désormais sa spécificité dans le miroitement et la reduplication modificateurs, c'est-à-dire dans la *différance* du signe : « déplacer les [...] mots d'un texte n'est pas l'écrire ingénument de droite à gauche. Encore ce geste est dans l'espace où le miroir des eaux reverse la droite et la gauche » (CM, p. 621). L'écriture spéculaire repose sur un imbroglio des temps et des modes par lesquels le moi se démultiplie pour mettre en œuvre sa propre neutralisation. Le sujet n'appartient plus à aucun des niveaux narratifs. Réduit à un « jeu de reflets » (CM, p. 583), il ne fait que transmigrer entre eux. Une pareille fluctuation du sujet ne constitue-t-elle pas la prémisse de l'écriture au miroir expérimental ? Ce concept valorisé par Claude Cahun n'est-il pas justement le lieu de tous les paradoxes où « au passé antérieur ... [le moi,] née-conditionnée Cassandre[, ne] pouva[i]t [...] penser autrement qu'au futur » (CM, p.623) ? Or l'écriture au miroir expérimental présuppose la rencontre conflictuelle de ces contraires, qui assure au sujet de conserver « toutes ses griffes » (*ibid.*), même au-delà de ce qui est textuellement représentable et saisissable. Loin de s'apaiser, la langue autoréflexive garde son aplomb : si « au présent [Claude Cahun] la boucle » (*ibid.*), ce ne sera que pour consolider les lois qui la régissent : la polyvalence et la polysémie. Il appert que le double mouvement de l'écriture autofictionnelle, sa duplicité dérivée d'une vision

<sup>137</sup> Voici un exemple parlant de la superposition des temporalités dans un présent absolu : « C'est d'une île de la Manche, de la Ferme sans nom que j'écris, revivant mon passé à ce jour. Par là je suis encore rue Notre-Dame [...] Je suis dans l'église [...] Je suis dans ma cellule [...] Je suis à Nantes [...] » (CM, p. 607-608).

achronique de la subjectivité, nourrit précisément la « tension ontologique à se concevoir autre<sup>138</sup> », leitmotiv de l'œuvre cahunienne. L'altérité et la polymorphie du moi qui en résultent se trouvent dans un rapport de complémentarité avec le télescopage des (in)temporalités. Alors que le moi tergiverse entre « [s]on faux double [...] et s]on vrai double » (CM, p. 622), il n'a d'autre choix que de se dissiper dans le tourbillon d'une anthropométrie « unaire » dont il est à la fois origine et fin. Cet élan du moi polymorphe sur la base duquel s'agencent ses alter ego dans une série ininterrompue de mascarades est le noyau de l'esthétique de Claude Cahun. Autrement dit, la tension entre le moi et l'Autre ne pourrait être résolue sans trahir au fond le maître-mot du projet artistique qu'elle sous-tend : laisser le sujet dépérir dans la réversibilité incommensurable de ses actes jusqu'à ce que « la destruction même demeure en suspens » (ANA, p. 214).

### **L'autofictionnalisation cahunienne : du signe linguistique au corps-signe**

Il paraît difficilement concevable de lire *Confidences au miroir* de Claude Cahun sans évoquer la « confidence » de Roland Barthes, parue une trentaine d'années plus tard dans un texte qui pourrait bel et bien s'inscrire dans cette même lignée d'œuvres spéculaires :

Je ne suis que le contemporain imaginaire de mon propre présent : contemporain de ses langages, de ses utopies [...] de ses fictions [...] bref de sa mythologie ou de sa philosophie, mais non de son histoire, dont je n'habite que le reflet dansant : *fantasmagorique*<sup>139</sup>.

De son côté, Claude Cahun habite ses ombres et fantasmes au moyen d'une mise en abyme perpétuelle de soi-même qui transfère l'être dans le domaine de l'imaginaire et de l'immatérialité. Dans le présent absolu de l'écriture, elle ne cesse de témoigner de

<sup>138</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 73.

<sup>139</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit., p. 639. Citons également la phrase mise en exergue pour démontrer la confusion entre l'authenticité et la fictionnalité du sujet : « tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » (p. 575).

l'univers mythique dont elle est simultanément la force actantielle principale. Étant donné que ce témoignage du *contemporain imaginaire* détache le sujet de tout enracinement dans une réalité concrète et palpable, une question s'impose. Le sujet de l'autofiction cahunienne est-il en conséquence dépourvu d'un physique qui représenterait un enjeu textuel ? La sublimation du sujet dans et par l'écriture est-elle corrélée à son a-corporéité ? Autrement dit, la corporéité du sujet s'évaporerait-elle dans l'abstraction du signe linguistique ?

Bien que *Confidences au miroir*, présentement au centre de notre analyse, ne soit pas forcément la source la plus féconde pour donner une réponse exhaustive à ces questions, on y repère tout de même quelques indices qui nous fourniront la transition vers la réflexion guidant le chapitre suivant. Car l'autofiction de Claude Cahun est sans conteste une « affaire » de corps et du corps, notamment de sa mise en image(s) et de sa mise en scène. À travers le signe, l'auteure-artiste établit l'équation entre sa subjectivité et sa corporéité – et nous nous devons de souligner que ce corps écrit est bel et bien celui d'un sujet féminin. C'est en s'écrivant en tant que sujet aux prises avec son identité sexuelle que Cahun procède au « revêtement du squelette » (CM, p. 621) de la langue et, bien sûr, de soi-même. Le problème identitaire devient – nous l'avons vu – un problème de langue, voire un problème d'expression d'un moi-corps. Ainsi, il n'éprouve aucun scrupule à se demander sur un ton légèrement provocateur : « les signes ont-ils un sexe ? Mon multiple est humain. Un signe hermaphrodite ne suffirait à le rendre (à lui rendre justice) » (CM, p. 586). Il est évident que Cahun met en parallèle le corps et la langue, systèmes signifiants et inter-reliés, tous deux imprégnés par l'idée de l'irreprésentable. Le corps-signe<sup>140</sup> est intraduisible par un signe de la langue, du fait que la langue ne dispose d'aucune capacité de singulariser l'individu, de lui « rendre justice » en tant que corps tel quel, au-delà de toute considération concernant la

<sup>140</sup> Pour Peter Weibel, le corps lui-même s'apparente à un signe langagier : « Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel : Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w », dans *Claude Cahun Bilder*, Heike Ander et Dirk Snauwaert (dir.), München, Schirmer & Mosel, 1997, p. XXXII.



différence sexuelle. En ce sens, Claude Cahun brise la dynamique coercitive d'une langue qui ne sait que cimenter l'identité dans des catégories figées. Déguisé sous le masque du multiple, son corps autofictionnel se situe en dehors des paradigmes identitaires admis<sup>141</sup>. Ni masculin, ni féminin, le corps – malgré son omniprésence accablante dans cette œuvre dissidente – essaie en vain de se dire, de se donner une forme qui serait à la fois fidèle à son apparence et conforme à la norme linguistique.

*Confidences au miroir* nous a parfaitement démontré les différentes émanations de cette impossibilité originelle du signe : incapable de circonscrire adéquatement le sujet écrit/écrivain, il ne peut qu'interroger l'identitaire de manière à confirmer sa bivocité, sa pluralité. Le récit nous invite donc à participer à l'exploration d'une subjectivité plurilingue qui s'opère exclusivement à l'intérieur du médium littéraire. Mais puisque le sujet s'appréhende comme présence dans l'espace en faisant valoir sa plasticité de « chair animée » (*CM*, p. 579) ou même de « cadavre » (*ibid.*), le texte littéraire prend soudain l'allure d'une arène tridimensionnelle qui héberge un corps écrit cuboïde. Étant donné la fonction primordiale du corps-sujet pour l'autoreprésentation cahunienne, le recours au langage des arts visuels ne nous surprend aucunement, dans la mesure où ce code alternatif permet au sujet de se visualiser dans une autre perspective, cette fois au sens propre. La pratique de la photographie et du photomontage, juxtaposés à l'expression littéraire, lui ouvre cette brèche pour se voir autrement et, en particulier, pour se concevoir comme un moi essentiellement corporel. Dans le deuxième chapitre, nous nous focaliserons donc sur les interférences entre ces deux codes artistiques – scriptural et pictural – dans le but d'évaluer leur apport dans la mise en relief du corps dans l'écriture autofictionnelle. Nous verrons que les stratégies autofictionnelles de Claude Cahun, en faisant le pont entre un polygraphisme restreint à un seul médium d'autofiguration et les polygraphies intermédiaires, privilégient un raisonnement sur le

---

<sup>141</sup> À cet égard, Claude Cahun anticipe sur les réflexions postmodernes qui prévalent dans les *gender studies*. Nous reviendrons plus amplement sur cet aspect de l'inscription du *gender* dans le corps autofictionnel.

*gender* et la normativité sexuelle : une dispute que le moi règle en tête-à-tête avec son propre corps.

## **Deuxième chapitre**

**Pour une « iconographie du neutre » : les corps  
intermédiaux dans les autofictions de Claude Cahun**

## Spectralisation du sujet féminin et idiolecte multimédia : vers une neutralisation du corps

Si *Confidences au miroir* contient une sorte de « traité théorique » implicite destiné à étayer les fondements de l'écriture autofictionnelle de Cahun, force est de constater que les lignes directrices d'une autofiction avant la lettre servent au premier chef à mettre en récit un seul objet qui se dessine comme clé de voûte des œuvres en question, à savoir le corps humain. Car dans toutes les créations de la surréaliste, l'autoréflexivité a d'emblée partie liée avec la représentation d'une donnée aussi concrète et tangible que le corps même du sujet écrivant. « Ma chair déborde sur mon âme, sur ma vie. Tout ce qui me touche en est imprégné » (ANA, p. 132), laisse entendre l'auteure-artiste qui considère par ailleurs son œuvre comme une « ébauche de corps et d'âme » (ANA, p. 40). En désignant ainsi le corps comme le leitmotiv de son esthétique autotypographique, Claude Cahun se rapproche sans conteste de la conception artistique que, depuis la parution de l'étude charnière de Whitney Chadwick en 1985, l'on attribue habituellement aux femmes surréalistes :

*In mobilizing the body as a primary signifier of its cultural politics, Surrealism established new parameters within which women artists might begin to explore the complex and ambiguous relationship between the female body and female identity [...] they left a collective body of self-portraits and other self-representations that in taking the artist's own body as the starting point and in collapsing interior and exterior perceptions of the self [...] continues to reverberate within contemporary practices by women that articulate how the body is marked by femininity as lived experience, subjectivity produced through new narratives, and the possibility of a feminine imaginary enacted<sup>142</sup>.*

Notre but sera ici de démontrer les stratégies spécifiques par lesquelles Claude Cahun construit un imaginaire féminin individuel à partir d'une expérience vécue qui, au fond, se veut l'expérience du corps vécu. Nous serons amenée à nous interroger simultanément sur l'enjeu du corps au sein de cet imaginaire autoréférentiel au féminin et sur les procédés formels au moyen desquels l'auteure réussit à articuler ce corps. Suivant ces pistes de réflexion qui nous portent à aborder les différents mécanismes de

<sup>142</sup> Whitney Chadwick, « An Infinite Play of Empty Mirrors: Women, Surrealism, and Self-Representation », dans Whitney Chadwick (éd.), *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge & London, The MIT Press, 1998, p. 4.

spectralisation du corps, nous verrons que l'autofiction cahunienne met en relief le corps féminin, d'une part, afin de dissoudre le dimorphisme sexuel et, d'autre part, afin de dissocier les notions de sexe et de *gender* de tout ancrage dans une corporéité convenue<sup>143</sup>. Autrement dit, l'artiste rompt avec une vision de la subjectivité qui rapporte les questions identitaires à un déterminisme biologique et social, et par conséquent lègue à chaque sexe et *gender* un corps fixe. Cette analyse visera à souligner que le corps autofictionnel de Cahun, libéré de sa fonction dénotative, aspire au contraire à la neutralité sexuelle et générique et s'apparente pour cela au signe zéro saussurien<sup>144</sup>.

Dans le cas de Cahun, la neutralisation du corps ne se limite justement pas à l'annihilation d'un corps sexué ou socialement conditionné<sup>145</sup>. Nous suggérons plutôt que le corps neutre serait également le produit d'un jeu aléatoire avec les codes sociaux rattachant la masculinité ainsi que la féminité à des catégories identitaires étanches et inaltérables. Lors de cet arraisonnement ludique de la norme, Claude Cahun se saisit à la fois des caractéristiques associées à la masculinité et à la féminité, les affiche sur son corps tels des objets annexes, et fait par là éclater ces mêmes catégories du « masculin » et du « féminin ». En utilisant le corps comme interface métamorphique et perméable sur laquelle circulent librement les différents attributs sexuels et génériques, Cahun exprime « l'envie de s'affirmer mais aussi d'échapper, en tant que femme, à la régulation politique et picturale du corps des femmes, considéré comme objet à disposition des hommes et de leur consommation sexuelle et visuelle<sup>146</sup> ». Le corps engendré par l'autofiction cahunienne s'avère donc neutre en ce sens qu'il se soustrait à

<sup>143</sup> Peter Weibel, « Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel : Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w », *loc. cit.*, p. XXXV.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> « Claude Cahun cherche à atteindre un lieu qui efface toute trace sexuelle [...] ce n'est qu'un passage vers une asexualité totale, un retour vers une période où elle est encore sans appartenance sexuelle avant l'Œdipe [...] Elle annule le corps » : Florence Brauer, « L'amer / La mère chez Claude Cahun », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>146</sup> Laura Cottingham, *Cherchez Claude Cahun*, *op. cit.*, p. 28.

une discursivation traditionnelle effectuée à partir d'un regard masculin et hétéronormatif, de sorte qu'il se conçoit selon un langage autre, peut-être *sui generis*.

Ce langage de l'*autre-corps* évolue sur deux strates corrélatives et souvent entrecroisées, dans la mesure où il est tributaire d'un syncrétisme de graphèmes qui combine le genre littéraire avec celui des arts visuels. L'auteure-artiste fait ainsi interagir son corps avec les différents médias, elle le dépèce et le translittère selon un alphabet littéraire et photographique de manière à entamer une réflexion sur le *gender* qui anticipe notamment sur la théorie de la *gender performance* d'une Judith Butler<sup>147</sup>. C'est à travers cette symbiose entre l'autoreprésentation et l'intermédialité que le principe de la différence sexuelle est mis en branle<sup>148</sup>, l'approche intermédiaire constituant en même temps une re-codification ainsi qu'une dé-codification du corps féminin. Le corps dans l'univers mental de Claude Cahun ne se configure que sur la base d'une « esthétique de l'entre-deux<sup>149</sup> » dont la particularité est d'être dédoublée, dans la mesure où la concomitance des médias fait écho à l'entre-deux identitaire. Si Abigail Solomon-Godeau soutient que « ces exploitations tant visuelles que textuelles de la féminité ou du caractère féminin [...] minimisent l'importance du corps, et tout particulièrement de ce corps féminin érotisé, en général si cher à l'art surréaliste<sup>150</sup> », il nous semble toutefois nécessaire de nuancer cet argument en vue de notre propos. Puisque le corps guide, tel un fil conducteur, la lecture d'une œuvre si hétéroclite que celle de Claude Cahun en surgissant à travers tous les genres et médias, comment affirmer sans plus d'explications que ses « photographies [...] minimisent ou effacent le

<sup>147</sup> Laurie J. Monahan explore, entre autre, cette trame de l'œuvre cahunienne : « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness », dans Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible : An Elliptical Traverse of 20<sup>th</sup> Century Art*, Cambridge & London, The MIT Press, 1996, p. 125-133.

<sup>148</sup> « Souvent, l'intermédialité et la différence sexuelle sont liées l'une à l'autre, voire tissées l'une dans l'autre dans l'œuvre d'une artiste qui fait de la question identitaire, de l'original et de la copie [...] le paradigme de sa création » : Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *loc. cit.*, p. 354.

<sup>149</sup> Quant au terme de « l'esthétique de l'entre-deux » : *ibid.*, p. 345-347.

<sup>150</sup> Abigail Solomon-Godeau, « Le 'Je' équivoque Claude Cahun, sujet lesbien », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 80, été 2002, p. 30.

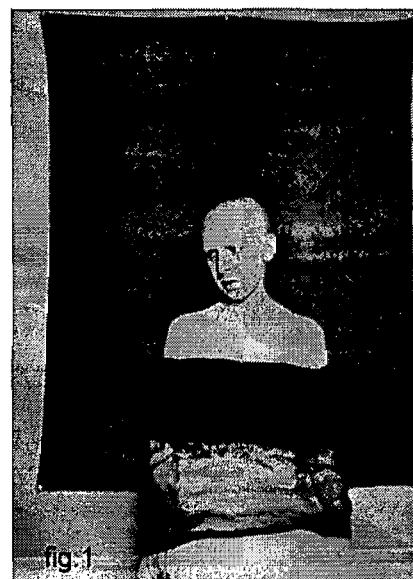
corps en tant que tel, l'omettent, le dématérialisent autant que possible<sup>151</sup> » ? Car malgré les déguisements, mascarades et fragmentations, le corps reste toujours le point de mire de ses enquêtes. À notre avis, ce n'est pas tellement l'effacement pur et simple du corps féminin qu'il faut relever en guise de trait distinctif de l'autofiction intermédiaire de Cahun ; nous préférons plutôt accentuer le fait que ses autoportraits littéraires et photographiques véhiculent l'effacement d'une certaine conception du corps féminin, à savoir la conception patriarcale. Les corps intermédiaires que nous évoquerons par la suite doivent en conséquence être rapportés à une norme identitaire collective qu'ils abrogent à mesure qu'est annulée la présomption de consubstantialité entre la corporéité factuelle et la norme corporelle. Qu'il s'agisse du détournement du discours social ou de la subversion du discours psychanalytique, notre analyse se proposera d'illustrer que le dépouillement de la figure féminine, qui transparaît à travers l'éparpillement du corps en d'innombrables facettes, contribue à créer un idiolecte multimédia axé sur l'hermétisme d'un moi spéculaire.

Dirigeons notre attention sur le défilé de corps métamorphiques par lesquels Claude Cahun fait miroiter ses alter ego. Corps énigmatiques, cryptiques, corps rêvés et dénudés en rêve, corps voilés dans l'acte même du dévoilement, sans qu'ils daignent pour autant s'offrir au regard d'autrui dans un geste d'abandon qui livrerait leur secret. Ce corps de femme s'incline-t-il donc jamais devant l'activité interprétative ? Question justifiée à plus forte raison, si on tient également compte du fait que l'auteure-artiste proclame elle-même sans réticence qu'il faudra « alors supprimer les titres. Ce sont des clefs » (*ANA*, p. 30). On est tenu de présumer que la specularité du corps intermédiaire n'est aucunement une méthode d'autofiguration susceptible de fournir des réponses univoques et, encore moins, des vérités identitaires<sup>152</sup>. Au contraire, la réflexivité du

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>152</sup> Voir Élisabeth Lebovici, « I am in training don't kiss me », dans *Claude Cahun photographe*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 21.

corps et ses permanentes oscillations morphologiques contrarient la genèse d'un corps à clefs ; c'est en altérant continuellement la configuration extérieure de son physique imaginaire que Claude Cahun refuse d'endoctriner le corps, de le soumettre à une définition stable. « Il est autant de manières d'être que d'étoiles ; je ne saurais dire davantage » (*ANA*, p. 124), constate l'artiste en établissant ainsi le lien entre la transfrontalité identitaire et la mobilité, voire la malléabilité de l'aspect physique. Or son projet de se « faire un autre vocabulaire » (*ANA*, p. 235) met en valeur l'indécidabilité de la condition humaine en présupposant qu'il n'existe ni de corps ni d'identité authentiques. Par là, l'auteure démontre que le corps n'est jamais signifiante en soi, mais toujours déjà le résultat d'un discours signifiant qui le stigmatise : en conséquence, le corps en tant que vecteur de sens peut être réductible à tout un éventail de paradigmes identitaires<sup>153</sup>. En laissant son corps adopter de multiples mascarades, déguisements et poses, Cahun témoigne précisément de son désir de disjoindre le corps d'une quelconque discursivation pour le reconduire à un état originel avant toute



signification dans le langage. Et en effet, les dédoublements et métamorphoses du corps que nous aurons l'occasion de recenser semblent circonscrire un projet artistique qui consiste essentiellement à élaborer une « iconographie du neutre » (fig. 1) à travers la ré-version du corps dans « un genre indéterminé » (*ANA*, p. 147)<sup>154</sup>.

<sup>153</sup> « The body posited as prior to the sign, is always posited or signified as prior. This signification produces as an effect of its own procedure the very body that it nevertheless and simultaneously claims to discover as that which precedes its own action » : Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993, p. 30.

<sup>154</sup> Leperlier évoque très pertinemment la notion du « corps sans organes » pour qualifier ce qui serait idéaliser l'anatomie cahunienne : François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 110.



## Un réquisitoire tacite : le narcissisme cahunien

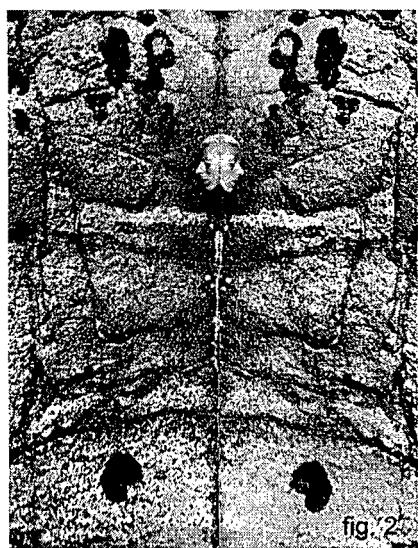
Dans les termes de Cahun, ce « degré zéro » tant recherché de la corporéité se manifeste de prime abord sous la forme d'expériences imprégnées par un solipsisme absolu, où le moi se veut simultanément signifiant, signifié et référent de la représentation : « vive et grandisse en moi celui, celle – ou simplement ce – qui me permet, jeune encore, de comprendre que je ne dois, car je ne puis, toucher, transformer, que moi-même » (ANA, p. 233). Ainsi l'équation entre le « devenir-autre » et le « devenir-soi-même » s'opère-t-elle dans le huis clos de son propre corps, la perception étant entièrement concentrée sur le « toucher » de soi, c'est-à-dire le corps à corps avec soi-même, à la manière de Narcisse<sup>155</sup>. L'œuvre entière est animée par ce que Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, dans le sillage de Sigmund Freud, qualifient d'« *absolute narcissism* » et d'« *infantile but utopic self-sufficiency* »<sup>156</sup>. Si Claude Cahun rêve en fait de « vivre sans tuteur [... et de] placer son idéal en soi-même » (ANA, p. 33), il faut cependant concéder que ce « moi superlatif » (ANA, p. 62) embrasse en même temps son double abject : « pourquoi préférez-vous votre personne à toute autre ? [...] Parce que cette personne est la seule dont je dispose pour préférer le reste » (ANA, p. 66). Le moi se dessine donc comme un réseau de contradictions où se confrontent la haine et l'amour de soi pour converger dans une sorte de narcissisme dichotomique, c'est-à-dire un narcissisme à deux versants antagoniques lui permettant d'assumer « une nouvelle posture pour [s']aimer, pour [se] haïr » (ANA, p. 235).

Aussi cette duplicité intérieure du sujet féminin transparaît-elle dans un photomontage de 1928 (fig. 2) qui assemble deux clichés dont chacun prend en profil la tête de Cahun devant un arrière-plan obscur. La forme de la figure bicéphale fait écho à

<sup>155</sup> « La réalisation de Narcisse est coextensive à la réalisation égoïste. L'identification à soi-même est la condition même de l'altérité. Pour se décentrer librement encore faut-il avoir un centre, et pouvoir s'en assurer » : François Leperlier, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006, p. 190.

<sup>156</sup> Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *loc. cit.*, p. 12.

la bipolarité du narcissisme cahunien, ancré dans le principe de l'indivisibilité des contraires dans un seul et même sujet. La tension entre l'attraction et la répulsion que le sujet éprouve à son égard reste irrésolue : comme le suggèrent les deux visages collés l'un à l'autre à la façon d'une tête de Janus, les éléments antithétiques de ce « narcissisme intégral » (*ANA*, p. 39) se complètent dans leur discontinuité et leur imperfection. Pour ainsi dire, c'est la rencontre dans l'Un de deux processus psychiques non interférents – impossible donc de « [s]e surprendre de dos enfin » (*ANA*, p. 38),



l'image de soi conserve à jamais toute son antinomie. Enveloppé dans la sécurité de son « égoïsme absolu » (*ANA*, p. 117), le sujet dénoue les codes de la représentation dans le but de les faire parler autrement : que nous donne à voir cette tête transmuée dans le dédoublement des clichés, outre le visage terne d'un modèle féminin aux yeux fermés ? Au-delà de l'apparente épuration du dispositif photographique, il importe de remarquer la taille négligeable des deux têtes coupées et accouplées ; même si l'obscurité de l'arrière-plan plane sur l'ensemble de l'image, c'est pourtant le détail du double-visage qui régit notre interprétation. En situant le photomontage dans son contexte culturel et historique, nous devons rappeler que cette mise en scène s'oppose notamment aux représentations du corps féminin pratiquées par les artistes d'avant-garde dès le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>157</sup>. Au lieu de faire ressortir un fragment corporel en l'exposant en gros plan, Cahun opte pour le minimalisme du référent photographique qui, tel un supplément visuel, se greffe sur un

<sup>157</sup> Mary Ann Caws, « Ladies Shot and Painted : Female Embodiment in Surrealist Art », dans Susan Rubin Suleiman (dir.), *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 262-287. Voir aussi la position controversée de Rosalind Krauss au sujet de la mise en photographie du corps féminin par les surréalistes : « Corpus Delicti », dans *L'Amour fou. Photography and Surrealism*, catalogue d'exposition, sous la direction de Rosalind Krauss et Jane Livingstone, New York, Abbeville Press, 1985, p. 95.

arrière-plan sans ornement et sans éclat – un rocher qui pourrait se substituer à un *torso* gigantesque. C'est justement cet arrangement scénique sobre qui nous amène à focaliser sur les yeux fermés du sujet féminin et qui convoque, encore une fois, le concept du *punctum* barthésien : l'ajout de ce détail minime dans une œuvre de femme est un *faire-autrement* ainsi qu'un *faire outre-cadre* transgressif allant à l'encontre des préceptes canoniques de l'art mimétique. Car en défiant tout horizon d'attente qui rattacherait l'œil et le regard à la masculinité et le fait d'être regardé à la féminité<sup>158</sup>, cette posture d'aveugle, habitée par le moi, ne traduit aucunement l'objectivation, ni l'oppression du sujet féminin passif et subalterne. Au contraire, Claude Cahun s'apprête plutôt à recomposer la symbolique de la femme aveugle<sup>159</sup> en conférant au morcellement et à la lésion du corps féminin la valeur de signe de puissance. Par l'imitation et l'altération tacite d'une dynamique *a priori* masculine et hétéronormative, Claude Cahun vise donc à contrer le processus d'objectivation qui défigure en général le sujet féminin. Tout en évoquant le motif emblématique de l'idéologie patriarcale, l'image qu'elle projette d'elle-même témoigne simultanément d'une protestation vive contre cette même construction dépréciative de la féminité<sup>160</sup>. Renfermé sur soi-même, le regard de la femme se soustrait dorénavant au contrôle et à la manipulation par autrui en se dirigeant exclusivement vers l'intérieur. Dans la mesure où le soi constitue donc le seul objet d'investigation, le regard – même voilé – s'érige en instrument de l'autoconnaissance :

<sup>158</sup> Laura Mulvey considère « *the image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of men* ». « *In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed [...] so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness* » : voir « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Brian Wallis (dir.), *Art After Modernism : Rethinking Representation*, Boston, The New Museum of Contemporary Art (New York) & David R. Godine Publ., 1984, p. 366, 372.

<sup>159</sup> Katharine Conley, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, op. cit., p. 71-89.

<sup>160</sup> Comme le précise Whitney Chadwick : « *the process of objectification that enables the woman to describe herself as if from outside the body also implicates her in a masculine dynamic that projects the woman as other. For women artists, the problematics of self-representation have remained inextricably bound up with the woman's internalization of the images of her "otherness" [...] Positioned to collude in their objectification, unable to differentiate their own subjectivity from the condition of being seen, women artists have struggled toward ways of framing the otherness of woman that direct attention to moments of rupture with – or resistance to – cultural constructions of femininity* » (dans « An Infinite Play of Empty Mirrors : Women, Surrealism, and Self-Representation », loc. cit., p. 8-9).

« s'aveugler pour mieux voir » (ANA, p. 176), voilà comment le narcissisme et l'isolement du moi peuvent donner naissance à une nouvelle conscience de soi. En rompant ainsi avec une vision esthétisante qui relègue la femme au rang d'objet d'art, Cahun parvient à déficeler les mécanismes de domination auxquels fait face le sujet féminin au début du XX<sup>e</sup> siècle. À cet égard, l'écrivaine s'insère dans le courant des femmes artistes qui inspirent, entre autres, l'étude de Marsha Meskimmon sur l'autoportrait féminin dans l'art moderne. En liant la créativité d'une femme à l'expression et à la mise en scène de la sexualité féminine, Meskimmon soutient notamment que

*women artists [...] contend with the multifaceted nature of female sexuality as it develops through both subject and object positions ; they renegotiate the concepts of passivity and submission to find forms which simultaneously visualise the pleasures of activity and passivity, dominance and submission*<sup>161</sup>.

Chez Cahun, le corps féminin ressemble justement à une surface ambivalente, à la fois objet et sujet du processus créateur, où l'écrivaine-photographe exhibe et déjoue alternativement les idées reçues à l'égard d'une masculinité et féminité normatives.



Bien que les expérimentations solitaires autour du corps laissent transparaître la coupure radicale du sujet avec la collectivité qui l'entoure, de nombreux indices révèlent en effet un conditionnement social se traduisant par un façonnement violent et envahissant du corps féminin. Il suffit de parcourir l'œuvre de Claude Cahun pour s'apercevoir que ce personnage contemporain de la Belle Époque vit une période charnière dans le destin de la femme, pendant laquelle

deux visions concurrentes se disputaient la primauté. Ainsi, l'image bourgeoise de la femme, issue de la culture somatique de l'ère fin-de-siècle et basée principalement sur

<sup>161</sup> Marsha Meskimmon, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 105.

des machinations dénaturalisantes du physique féminin<sup>162</sup>, se voit graduellement supplantée par un type de femme émancipée, qui s'arroge les prérogatives originellement masculines<sup>163</sup>. Autrement dit, Cahun fait figure de témoin immédiat d'un courant d'esprit évanescent, où l'être-femme repose encore largement sur l'illusionnisme de sa *Gestalt*, où la femme, pour être socialement elle-même, doit impérativement adopter le paraître de l'Autre, c'est-à-dire le rôle octroyé par le discours patriarcal<sup>164</sup>. C'est donc en explorant *ad infinitum* les diverses variantes de la pose et de la mise en scène de soi (fig. 3) que Cahun se distancie de cette socialisation coercitive du corps féminin et – dans le prolongement de cette idée – dénonce l'artifice de l'aspect physique de la femme :

L'objectif suit les yeux, la bouche, les rides à fleur de peau ... L'expression du visage est violente, parfois tragique. Enfin calme – du calme conscient, élaboré, des acrobates. Un sourire professionnel – et voilà ! Reparaissent la glace à main, le rouge et la poudre aux yeux. Un temps. Un point. Alinéa. Je recommence. (*ANA*, p. 1)

Ce corps maquillé, en attitude de modèle photographique, dont l'allure est toujours corrigée à travers le regard dans le miroir, s'avère mensonger, parce qu'il est fabriqué par des conventions qu'il doit mimer dans une société équivalente à un « manège ridicule » (*ibid.*). C'est ainsi que le corps civilisé se dégrade en masque – voilà la prémisse qui sous-tend toute l'œuvre cahunienne. Mais « *by constantly exposing her 'self' as nothing but a series of constructions [...] as nothing but masks*<sup>165</sup> », Cahun ne se joue pas uniquement du calcul de la mascarade sociale. De plus, sa coquetterie insolite avec les normes identitaires et l'apparente dérision envers toute normativité soulignent que le déguisement factuel et psychique constitue une supposition contraignante pour la représentation du sujet féminin. C'est en passant par les codes signifiants du discours patriarcal qu'un sujet féminin de prime abord irréprésentable

<sup>162</sup> On se reportera sur ce point aux explications de Philippe Perrot dans *Le Travail des apparences : le corps féminin (XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Seuil, coll. « points histoire », 1984, p. 157-208.

<sup>163</sup> Annelise Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.) *Histoire des femmes en Occident*, t. 4, Paris, Plon, 1991, p. 527-543.

<sup>164</sup> Philippe Perrot, *Le Travail des apparences : le corps féminin (XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles)*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>165</sup> Laurie J. Monahan, « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness », *loc. cit.*, p. 128.

remédie à ce défaut d'authenticité au moment même où il semble s'y résigner. À première vue, il paraît en conséquence que le corps de femme scruté à l'aide de l'objectif ne réplique que par des postures toutes faites, automatisées et réitératives, forgées et formées par le regard masculin au sein du théâtre du monde. On pourrait alors croire que le corps féminin n'est en fin de compte rien de plus qu'une carcasse vide, sans énergie propre au sujet qu'il héberge. Selon Élisabeth Lebovici, par là « se manifeste en effet la [...] volonté d'aplatir toute notion d'intériorité en y substituant un système de performances et d'images, codées dans une scénographie ou une composition<sup>166</sup> ». Évoluant au sein d'une société du spectacle, le corps de Cahun se réclame précisément d'une telle performativité, sa signifiante étant générée dans et par un mouvement chorégraphié. Il semble que, par chaque geste, son corps cite une série de normes préétablies dont il dissimule l'existence et l'impact à travers la répétitivité de l'acte<sup>167</sup>.

**« *Subversive bodily acts* <sup>168</sup> » : le corps performant et performatif**

C'est justement grâce à cette performativité du corps-femme que peut s'élaborer en cachette un langage propre au sujet féminin, qui s'entremêlera à la « sociodicée masculine<sup>169</sup> » tel un superstrat de signes mi-corporels mi-linguistiques. Là où la norme se perfore et s'assèche en raison d'une application automatique et aveugle s'ouvre soudainement une niche pour abriter des usages corporels que Judith Butler désigne

<sup>166</sup> Élisabeth Lebovici, « I am in training don't kiss me », *loc. cit.*, p. 18.

<sup>167</sup> Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, *op. cit.*, p. 12. Toutefois, il nous reste à déterminer si le caractère performatif de ce qu'on pourrait appeler l'usage du corps empêche de prime abord toute intériorité du sujet féminin. À l'instant, nous nous contentons de suggérer que la quête du corps neutre pourrait indiquer le contraire : dans ce cas-là, l'intériorité du corps se dériverait notamment d'un constant déplacement des paramètres identitaires. Le corps neutre reposerait donc sur une intériorité *interstitielle* et *per se* fluctuante, au sens où l'essence du moi se voudrait déterritorialisée, c'est-à-dire aliénée de tout essentialisme identitaire.

<sup>168</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>169</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002, p. 40.

comme « *performative subversions*<sup>170</sup> ». Ainsi, l'adhésion à la norme constitue simultanément sa mise en échec, l'assomption du corps allant de pair avec la mise en évidence de son artificialité. Dans cette optique, demandons-nous notamment comment une pareille logique de subversion affecterait la mise en scène des dehors du corps cahunien, c'est-à-dire comment cet élan imprègnerait la morphologie du corps. Nous constatons que, outre la pose consciente qu'adopte le corps féminin devant la caméra, l'imposture de l'aspect physique se traduit par une juxtaposition paradoxale de traits corporels et d'outils de parure où se conjuguent, par exemple, des objets d'embellissement et un corps féminin visiblement sujet au vieillissement et à la déchéance. C'est dire que la technique d'autoreprésentation qui fait ressortir le « devenir-masque du corps comme [le] devenir-image du sujet<sup>171</sup> », consiste au fond en un enlaidissement voulu de la figure féminine<sup>172</sup>. L'auteure met en lumière le leurre de l'éternel féminin – une sorte de féminité idéale dans l'imaginaire occidental –, en créant un sujet qui s'insurge subtilement, avec le « calme conscient, élaboré, des acrobates » (ANA, p. 1), contre ce que Pierre Bourdieu qualifie de « somatisation des rapports sociaux de domination<sup>173</sup> ». Alors que, chez Cahun, le corps féminin en tant qu'unité signifiante figure incontestablement comme pierre angulaire dans la hiérarchie iconique comme c'est le cas dans l'art conventionnel, l'artiste procède pourtant à la déconstruction impitoyable des méthodes de représentation qui ont auparavant figé le sujet-femme dans des habitus stéréotypés – en particulier celui de l'éternelle soumise. Au contraire, le corps-femme de Cahun se dérobe résolument à un pareil « domptage » dogmatique, dans la mesure où l'auteure détourne ou échange la signification des attributs habituellement assignés à la femme. Claude Cahun ne cesse de dé-féminiser son corps et d'inventer la *phusis* d'une féminité « hors genre », qui ne s'accorde à aucun

<sup>170</sup> Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, op. cit., p. 163.

<sup>171</sup> François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 168.

<sup>172</sup> François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit., p. 115.

<sup>173</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, op. cit., p. 40.

credo préconçu sur la Femme et le féminin. Si on considère donc la stratégie de l'enlaidissement comme une manifestation du *gestus* subversif du sujet féminin, il conviendra de proposer une brève lecture comparée de deux autoportraits, qui en identifiera les types clés : d'un côté, le surenchérissement d'un corps féminin risquant instantanément de basculer vers la monstruosité et, de l'autre côté, la pure et simple



mise à mort d'une corporéité féminine.

Le premier cliché, exemple illustrant la deuxième catégorie, montre le profil d'une Claude Cahun au crâne rasé et vêtu d'un habit d'homme (fig. 4). La tête est la seule partie du corps mise à nu dans cette photographie dépouillée qui prend en gros plan un personnage assis sur le plancher, les jambes et les bras croisés. Le regard que le sujet porte droit devant lui est détourné de l'objectif

photographique. Cherchez donc la femme dans cette représentation monotone qui semble respirer l'apathie ou la léthargie de son seul acteur ! Y a-t-il lieu de parler de la représentation d'un sujet *féminin* ? Car le corps de cette femme ne sert que de support objectivé pour délimiter un champ de vision qui évacue tout indice biologique de la féminité. Et pourtant, même en tant que mise en scène de la masculinité, cette photographie dérange le spectateur, parce que le sujet pseudo-masculin n'adopte pas non plus une posture que l'on a l'habitude d'attribuer à un homme. Son attitude exprime plutôt la soumission et l'humilité que l'on rapproche communément de la nature féminine. Nous déduisons que dans cet univers des références croisées, voire inversées, le corps sexué ne correspond aucunement au rôle qu'il endosse et que, à l'opposé, la posture réelle de ce *gendered body* ne coïncide aucunement avec les pratiques corporelles que l'on considérerait comme des reflets typiques du rôle social sous-



jacent<sup>174</sup>. De cette façon, le genre masculin (déjoué) et le corps féminin (supprimé) se côtoient selon le principe de la thèse-antithèse. Le corps, en s'apparentant à une « œuvre ouverte<sup>175</sup> », doit donc opter pour des expressions alternatives qui indiqueraient des modes de passage entre les deux pôles plutôt qu'une identité monolithique<sup>176</sup> : « masculin ? féminin ? mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée » (ANA, p. 176). La volonté de dire son corps se heurte à l'impossibilité linguistique. En ce sens, l'image de Cahun au crâne rasé met un terme aux idées qui prônent l'évidence et l'univocité de la langue, dans la mesure où cet être – ni masculin ni féminin à proprement parler – se positionne dans une zone ultérieure aux divisions catégorielles consacrées. Or la neutralisation du corps implique aussi la neutralisation de la langue. Dans ce processus de réinscription linguistique du corps, le système de citations qui recouvre le corps-*topos* se voit graduellement suppléé par un langage mettant au jour un corps iconoclaste « à la troisième personne » (ANA, p. 236).

Autant Cahun se complaît à jongler avec les paramètres de la normativité sociale dans le but de façonner un corps neutre, autant le deuxième autoportrait approfondit la réflexion sur la « fabrique du sexe<sup>177</sup> », c'est-à-dire sur le caractère construit de la différence sexuelle. L'autoportrait en question date de 1927 (fig. 5). En gros plan, une tête de femme, penchée légèrement en avant, ainsi que le haut de son tronc. Nous la regardons nous retourner notre regard. Malgré le rouge à lèvres, sa bouche mince manque de sensualité ; les cheveux sont coupés court. Son regard fixe est plein

<sup>174</sup> Judith Butler décrit un clivage similaire entre le corps sexué, la genericité du sujet et la performance, à propos du drag : « *if the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but sex and gender, and gender and performance* » (dans *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, op. cit., p. 175).

<sup>175</sup> Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

<sup>176</sup> Judith Butler, « Gender Regulations », dans *Undoing Gender*, New York & London, Routledge, 2004, p. 43.

<sup>177</sup> D'après le titre de l'ouvrage de Thomas Laqueur : *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « NRF » essais, 1992.

d'assurance, défiant, presque menaçant<sup>178</sup>. Un fichu cache le cou et sur la chemise blanche sont cousus, en guise de simulacre, deux mamelons. L'être qu'incarne Claude Cahun dans cet autoportrait est fort ambigu, dans la mesure où les caractéristiques de la morphologie féminine sont, à la fois, éliminées et accentuées par un geste de tromper l'œil. Ainsi, Cahun supprime du spectre visuel les emblèmes par excellence de la beauté féminine (la chevelure abondante ainsi que le cou lisse de la femme), sans qu'elle ait cependant de scrupule à mettre à nu devant les yeux stupéfaits du spectateur de faux organes sexuels secondaires, les mamelons ! Dans un mouvement contradictoire de destruction/construction, le sujet-femme s'affirme autant qu'il s'infirmes dans sa fonction d'objet du désir sexuel masculin<sup>179</sup>. Le personnage témoigne de la révolte contre l'imaginaire bourgeois en se présentant sous des dehors de femme masculinisée, qui s'apparente à la figure de la *garçonne* des années



1920<sup>180</sup>. À mesure que Cahun rature les frontières entre une corporéité authentique de femme et un corps-postiche, l'autoportrait déstabilise, fait tacitement s'écrouler les catégories binaires identifiant les stigmates sexuels et génériques féminins par opposition aux caractéristiques masculines<sup>181</sup>. Ce fragment de corps se démarque notamment par la perméabilité, peut-être l'interchangeabilité, des composantes auparavant distinctives, la contrainte biologique et la classification générique devenant

<sup>178</sup> Notons bien ce renversement dans le jeu des regards : c'est ici la femme qui revendique un regard prédateur à l'égal de celui que l'on assigne habituellement à l'homme : Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *loc. cit.*, p. 11. Steven Harris parle notamment d'un « *phallicized eye* » grâce auquel Cahun établit une relation entre le sujet féminin et l'expression du désir : « Coup d'œil », *Oxford Art Journal*, 24, 1, 2001, p. 106.

<sup>179</sup> Selon Marsha Meskimmon, la rupture avec cette « loi » de la psychanalyse lacanienne est la pierre angulaire de l'art féministe du XX<sup>e</sup> siècle : *The Art of Reflection. Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>180</sup> Voir à ce propos Christine Bard, *Les garçonnas : modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998.

<sup>181</sup> « Chez Claude Cahun les différences anatomiques apparaissent ainsi comme des signes, complices du personnage qui joue avec eux » : Élisabeth Lebovici, « I am in training don't kiss me », *loc. cit.*, p. 20.

de plus en plus relatives, voire indécidables<sup>182</sup>. C'est par cette permutation des attributs féminins naturels et machinés que l'artiste mettra ensuite en question la fétichisation du corps-femme par l'être masculin<sup>183</sup>. Car où l'objet du désir se trouve-t-il au juste dans la photographie de Cahun ? Circule-t-il allègrement sur la surface corporelle du sujet féminin, fluctuant entre l'absence de l'organe à connotation sexuelle et la présence d'une « prothèse fétichisée » ? Aussi se peut-il qu'il vacille entre le dedans et le dehors de l'œuvre, entre le personnage et le spectateur qui échangent constamment leur rôle dans ce jeu de regards croisés<sup>184</sup>. Quelle que soit la réponse, il est évident que cet autoportrait, microcosme d'une démarche artistique plurielle, retrace les axes principaux de la pensée de Claude Cahun. Outre la rupture avec l'image dévalorisante consacrée à la femme dans une société d'hommes, la présente mise en scène polyphonique fait d'autant plus écho aux interférences entre les discours social et psychanalytique, au confluent desquels se situe l'objet des préoccupations de Cahun : le corps. En laissant entrevoir un glissement de l'identité féminine vers l'*Unheimliche* freudien, Claude Cahun ouvre son entreprise artistique multiforme aux limbes de sa conscience.

<sup>182</sup> Les travestissements *cross-gender*, où Cahun se déguise respectivement en dandy, matelot ou en haltérophile efféminé, s'avèrent également très explicites dans ce contexte, puisque ces mises en scène compromettent la conception d'un corps déterminable sur le plan générique et sexuel : *Claude Cahun photographie, op. cit.*, p. 28, 29, 34.

<sup>183</sup> Le corps féminin chez Cahun ne se veut pas un lieu du désir de l'Autre à l'instar d'un fétiche, mais plutôt une entité physique revêtant une identité en soi, indépendante des projections fantasmatiques que la conception hétéronormative attribue au sujet masculin : Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau, *loc. cit.*, p. 10. Remarquons en passant que parmi les femmes surréalistes s'est généralisé ce contre-discours à l'égard de leur statut de fétiche/objet de culte : Georgiana Colvile, « Filles d'Hélène, sœurs d'Alice : mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même », dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé (dir.), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine marge », 1996, p. 245-262.

<sup>184</sup> Dans le sillage de Tirza True Latimer, on pourrait même argumenter que la mobilité du regard désirant lesbien dans les autoportraits cahuniens s'oppose à toute objectivation du représenté, que ce regard fluctuant entre le dedans et le dehors consolide au contraire l'autarcie du sujet dont jouirait le couple Cahun – Moore : « "Narcissus and Narcissus". Claude Cahun and Marcel Moore », dans *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2005, p. 90-96.

Vers l'indéfinition du sujet : l'*unheimliche* moi et l'esthétique du fragmentaire

fig. 6

Si, en effet, son propre corps lui paraît *unheimlich*, c'est-à-dire étrangement inquiétant, c'est que Claude Cahun s'y confronte comme une entité abjecte<sup>185</sup>, tout en le récupérant, pour la formation de l'ego, par une reconnaissance réfractée qui s'annule au même moment où elle prend forme<sup>186</sup>. Les images corporelles qui proviennent de cette autoperception différée, voire implosive, ne sont donc jamais arrêtées, mais se projettent à la façon d'une écriture automatique dans un enchaînement infini de réflexes langagiers : « frapper sa syntaxe et le rythme et le verbe un grand coup pour en tirer l'eau de mort [...] Entre la naissance et la mort, le bien et le mal, entre les temps du verbe, mon corps me sert de transition » (*ANA*, p. 176, 202). Comme le suggère le photomontage, mis en exergue à la partie VIII d'*Aveux non avendus* (*ANA*, p. 179), la fragmentation ludique de la figure, accompagnée d'une dispersion non coordonnée des bribes du corps, empêche toute fixation de la *phusis* (fig. 6). Dans une symbiose de deux stratégies opposées – fragmentation et démultiplication du corps –, les nombreux membres, têtes et troncs du même sujet féminin se chevauchent, se superposent ou transgressent même le cadre de l'œuvre. C'est un puzzle d'éclats humains, un flottement imaginaire des composantes fuyantes du corps qui, lui, n'est pas susceptible d'atteindre à la structure cohérente du Même. En ce sens, le corps rêvé de Cahun se plie – en même

<sup>185</sup> Nous avons déjà abordé l'enjeu de l'abjection dans le contexte du narcissisme.

<sup>186</sup> Florence Brauer attribue ce type de « féminité défectueuse » à un état psychique pathologique, survenu en raison « d'un stade de miroir mal réalisé ». Il en résulte que « le sujet ne se réalise pas en tant qu'images, mais se voit en tant qu'être fragmenté » : Florence Brauer, « *L'amer / La mère chez Claude Cahun* », *loc. cit.*, p. 117, 119. À notre avis, l'approche de Florence Brauer s'avère pourtant réductrice en ce sens qu'une lecture exclusivement biographique se limite à traiter l'œuvre cahunienne comme un pur et simple reflet, voire un prolongement de la vie de l'artiste. Tout en reconnaissant les possibles échos et interférences entre les créations de Cahun et son parcours réel, nous préconisons plutôt de les considérer comme des émanations d'un projet d'auto(re)présentation conscient, enraciné dans l'idée de la transformation de soi-même en objet d'art.

temps qu'il lance un défi – aux hypothèses prônées par la psychanalyse ; car au lieu d'aspirer à l'unité corporelle et identitaire dans le présent de l'existence – ce qui ressemblerait à une sorte de consolidation du moi en réaction au stade de miroir –, Cahun transfère son auscultation intimiste du corps dans l'univers du fantasme, sans accepter de prime abord la possibilité d'une fiction du moi intègre<sup>187</sup>. Il importe de remarquer que, par contre, cette démarche artistique de Cahun renverse carrément le principe du stade de miroir<sup>188</sup>, en substituant, à la conception du moi unifié, le leitmotiv de l'identité fragmentaire. Ainsi, la spécularité du corps ne lui sert aucunement à saisir son moi-femme, mais renforce davantage le clivage entre le sujet féminin et son corps. Si, selon Lacan, le rêve permet au sujet la régression dans un état en deçà de l'intégrité identitaire<sup>189</sup>, force est de constater que Claude Cahun, par prédilection, propulse ses visions corporelles dans ce contexte fictif de la régression identitaire, qui deviendra en quelque sorte sa nouvelle réalité. On pourrait donc conclure que le mécanisme autoréflexif qu'est le rêve aide Cahun à extérioriser son inconscient pour le convertir en expérience vécue (fictive !) : elle affiche finalement sur sa peau même les pulsions psychiques, qui sont généralement bannies dans le domaine du refoulé.

Il n'empêche que, dans cette quête du corps neutre, le moi reste à jamais une *terra incognita*, le corps persistant dans sa qualité d'énigme, non assumé dans sa totalité : « je ne voudrais coudre, piquer, tuer, qu'avec l'extrême pointe. Le reste du corps, la suite, quelle perte de temps ! [...] MOI – En suis-je là ? » (ANA, p. 2, 189). C'est dans cette logique que la séparation entre ce que Cahun désigne comme « [s]a pensée » (ANA, p. 92) et son corps ne sera à aucun moment consommée en définitive, comme le met en relief cet extrait d'un récit de rêve :

<sup>187</sup> Ce passage s'inspire de l'ouvrage d'Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 39-46.

<sup>188</sup> Voir Andrea Oberhuber, « “Que Salmacis surtout évite Salmacis !” Claude Cahun's literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », dans Dirk Naguschewski et Sabine Schrader (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, 6, Berlin, Édition Tranvia, coll. « Gender Studies Romanistik », 2001, p. 74.

<sup>189</sup> Jacques Lacan, « Le stade de miroir comme formateur de la fonction du Je », *loc. cit.*, p. 97.

Mon corps humiliait bien souvent ma pensée, mon corps mal construit aux révoltes sans grâce [...] un soir, grâce à quelque déguisement, je franchis le seuil [...] [d]es rêves [...] et je me regardai. Et l'horreur me saisit de l'inconnu, de cette beauté mystérieuse tant convoitée [...] si je pensais uniquement aux laideurs de mon corps regretté, je pouvais encore, c'est certain ! empêcher l'écroulement de l'universel connu [...] Je me réveillai. Et tâtant mes membres difformes, hideux et odieux, je me déclarai sain et sauf. (ANA, p. 92-93)

Parce que l'inconscient chez Cahun semble pénétré et, en conséquence, censuré par une sorte de sur-moi subliminaire, le rêve ne suscite aucune *Wunscherfüllung* dans les termes de Freud. Cela signifie que le fantasme de l'Autre, qui hante l'entreprise de Cahun, se voit dès le début condamné à l'éternel retour à ce corps abject qui constitue l'unique point de repère du sujet féminin. Si corps et âme s'affrontent dans un rapport simultané d'aimantation et de répulsion, cette disjonction partielle se traduira par une image scindée de soi devant le miroir onirique qui ne se prête justement pas à « la berceuse visuelle » (ANA, p. 31). Le corps rêvé ne symbolise pas uniquement la présence de l'altérité en se composant selon les mécanismes classiques du refoulement, du déplacement et de la condensation<sup>190</sup>. Mais, par effet de contraste, cette vision idéalisée du moi renvoie le sujet à son corps réel, « hideux et odieux » (ANA, p. 93), dont l'absence passe soudainement pour une carence potentialisée. Or le miroir onirique, qui réverbère un moi métamorphosé en une apparition miraculeusement belle, équivaut plutôt à une interface castratrice soumettant le sujet à une excision qui ne peut être palliée que par la fuite vers l'état de veille où le moi sera en mesure de célébrer les retrouvailles avec « [s]es membres difformes » (ANA, p. 93). Bien que le miroir représente la métaphore principale du « self-love » (ANA, p. 37)<sup>191</sup>, il convient de constater que par la mise en évidence de son impact castrateur, Cahun renverse le mythe de Narcisse qui se fonde notamment sur la relation symbiotique entre le moi et son double<sup>192</sup>. Car en établissant le parallèle entre le moi féminin de ses autofictions et la

<sup>190</sup> Honor Lasalle et Abigail Solomon-Godeau ont relevé l'enjeu de ces processus psychiques dans la conception des photomontages d'*Aveux non avenues* : « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *loc. cit.*, p. 11.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>192</sup> Sur ce point, nous différons de la position de Tirza True Latimer selon laquelle le miroir serait le lieu où « *feminine narcissism recognizes narcissistic homoeroticism as a twin. The mirror offers a metaphor*

figure de Narcisse, l'auteure-artiste est appelée à extrapoler que « ce qui gêne le plus Narcisse le voyeur, c'est l'insuffisance, la discontinuité de son propre regard » (ANA, p. 38) sur soi. Cette « autofétichisation » manquée ne permet donc pas de comprendre le corps comme un point de jonction entre le moi et le double où peut se produire leur réconciliation. Foyer de l'exilé, le corps recèle au contraire un sujet voyeur converti en voyant, qui est d'ores et déjà obligé de « transige[r] avec [... ses] monstres » (ANA, p. 156).

Toujours est-il que Claude Cahun sait tirer sa leçon de l'ambivalence inhérente au miroir, ce qui transparaît dans la manière dont elle envisage la construction du corps spéculaire. Même s'il est une évidence que le miroir est censé reproduire l'image du corps, l'artiste ne perdra pas pour autant de vue que le corps ainsi que ses représentations réfléchies relèvent par définition du domaine de la contrefaçon. Le miroir ne recrée pas le corps, il crée un corps d'illusion<sup>193</sup>. Cahun a bien saisi ce paradoxe : dans son œuvre, le corps-reflet n'est considéré que comme un simulacre de soi, aussi intangible et distant que l'original. Or le miroir, en infère-t-elle, ne peut *per se* exister à titre d'objet homogène, mais doit être démonté et puis remplacé par un assemblage composite, le vitrail, qui – lui – pourra structurellement s'inscrire dans le projet cahunien de *décortiquécire* le corps féminin. Tel que le suggère Steven Harris, le vitrail est en effet une métaphore « *for the play with identities enacted*<sup>194</sup> » à travers l'ensemble de l'œuvre intermédiaire de Cahun :

Une feuille de verre. Où mettrai-je le tain ? En deçà, au delà ; devant ou derrière la vitre ? Devant. Je m'emprisonne. Je m'aveugle [...] Derrière. Je m'enferme également. Je ne saurai rien du dehors. Du moins je connaîtrai mon visage [...] Laisser la vitre claire, et selon les hasards et les heures voir confusément, partiellement, tantôt les fugitifs et tantôt mon regard. Réciprocité parfaite [...] Vue trouble, lignes brisées [...] comprendre. Et moi-même le puis-je ? Alors, casser les vitres [...] Avec les morceaux, composer un vitrail. Travail de Byzance. Transparence, opacité. Quel

---

*for sexual inversion that may be turned against its own iconographic and discursive traditions to serve emancipatory purposes – to mediate a complex but symmetrical exchange of regards between and among women, to enable recognition and desire within a field of reciprocity* : voir « "Narcissus and Narcissus". Claude Cahun and Marcel Moore », *loc. cit.*, p. 92-93.

<sup>193</sup> « Dans le trompe-l'œil il ne s'agit pas de se confondre avec le réel, il s'agit de produire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l'artifice [...] en mimant et en outre-passant l'effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité » : Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 90.

<sup>194</sup> Steven Harris, « Coup d'œil », *loc. cit.*, p. 105.

aveu d'artifice ! (ANA, p. 29-30)

Tout autant que le corps, cet écrin semi-scellé de l'identité, le miroir oscille entre deux valences, à savoir la translucidité partielle et l'hermétisme. Par sa fonction réduplicative, le tain de la glace confine le sujet dans les « cloisons étanches » (ANA, p. 33) d'un regard myope qui ne donne qu'une « vue trouble [sur des] lignes brisées » (ANA, p. 29). Brouillons de soi<sup>195</sup>, est-on tenté de proposer. Alors, que faire pour s'approprier ce regard désarçonnant sur son propre corps ? Comment intégrer l'image du corps dans la conception de soi, étant donné une dissonance si accablante entre les deux qu'il s'avérerait plutôt nécessaire de « raccourcir la laisse » (ANA, p. 229) attachant le corps à son reflet ? À mesure que le corps, tantôt fantasme du réel, tantôt réel fantasmé, se retranche toujours dans un espace autre – c'est-à-dire au-delà ou en-deçà du « comprendre » – il ne faudra rien de moins que de concevoir un instrument optique qui respecte cette osmose fêlée entre la transparence et l'opacité identitaires dont le corps tient lieu. La métaphore du vitrail répercute avec brio le geste de destruction-recomposition visuelle, parce qu'elle fait notamment écho à l'impassibilité d'un corps féminin morcelé qui doit s'incliner devant la loi de la métamorphose.

L'esthétique du fragment constitue un élément indispensable dans le processus de l'*indéfinition*<sup>196</sup> corporelle de Claude Cahun, qui atteindra son paroxysme dans le dépouillement systématique de la figure féminine. Comme le prouvent à la fois les textes et quelques-uns des photomontages et autoportraits, l'artiste procède à une véritable déréluction du corps à travers une écriture en apparence plus désublimée. Car les écritures intermédiaires du corps semblent immédiatement prolonger les angoisses ou les désirs du sujet qui motivent précisément le geste créateur. En se passant largement d'une transposition classique de la pulsion psychique en langage mimétique, cette

<sup>195</sup> D'après le titre de l'ouvrage de Philippe Lejeune : *Brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1998.

<sup>196</sup> C'est Claude Cahun elle-même qui propose le néologisme « s'indéfinir » dans son écrit autobiographique *Aveux non avenus* (ANA, p. 18).



stratégie d'autoreprésentation ressemble donc plus à une sorte de *speech act* plurivocal et transgénérique où le signe écrit traduit simultanément un faire<sup>197</sup>. C'est ainsi que chez Claude Cahun, l'effacement du corps et l'écriture du corps se superposent pour converger dans la chronique d'une mort annoncée. Dans ce *memento mori* prospectif, l'écrivaine stipule

[qu']il y a trop de tout. Je me tais. Je retiens mon haleine. Je me couche en rond, j'abandonne mes bords [...] Si un cube n'entre pas dans ma construction, je le supprime. Un à un je les retire tous. Ce n'est pas sans arrière-pensée... Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins – tous ce qui gêne ou impatiente mon regard – l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. [...] Post-mortem. – Non. Même alors, réduite à rien, je n'y comprendrai rien. (*ANA*, p. 35-36)



Voilà enfin le corps-limbe qui répond sans hiatus à une photographie de 1929-30 (fig. 7), où l'artiste se montre chauve, sans sourcils, les épaules nues, avec une tête allongée en forme ovoïde. Nous avons l'impression qu'elle a enfin littéralement mis en œuvre son mot d'ordre : « il faudrait élaguer ce corps, branche par branche, membre par membre [...] cette odieuse carcasse » (*ANA*, p. 106). L'être,

qui s'est délibérément soumis à cette auto-annihilation, ne se distingue plus par une quelconque genericité ; ni masculin ni féminin, le corps retourne à un état avant la différence sexuelle<sup>198</sup>. En vue de son idéal du neutre, Cahun se bâtit un corps à son gré tout en le poussant, au cours d'une lente autoflagellation, vers sa négation absolue. Est-ce l'abdication devant la défaite de l'entreprise autographique, ou l'auteure annonce-t-elle à l'inverse l'avènement d'une existence autre, une condition humaine « à la troisième personne » (*ANA*, p. 236) ? Car comme Cahun proclame dans son œuvre de maturité, « [s]on multiple est humain » (*CM*, p. 586), signe non d'une appartenance sexuelle, mais de la participation à un réseau identitaire ouvert.

<sup>197</sup> Nous nous inspirons d'une pensée de Judith Butler où elle oppose notamment le *speech act* à la citation, c'est-à-dire à une « *resignifying practice* » guidée par la loi de la réitération : *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, op. cit., p. 108.

<sup>198</sup> Selon Florence Brauer, Cahun fait subir à son corps le « passage vers une asexualité totale, un retour vers une période où [le sujet] est encore sans appartenance sexuelle avant l'Œdipe [...] Elle redevient fœtus » : voir « L'amer / La mer chez Claude Cahun », loc. cit., p. 121.

***Décortiquéecrire son corps, s'anéantir – « après [...], je n'aurai qu'à paraître » (ANA, p. 210)***

Peut-on donc croire que la violence envers soi et l'autodestruction ne se veulent qu'une étape transitoire dans un projet autofictionnel qui prêche notamment l'émancipation de l'individu des structures sociales coercitives ? « L'orgie universelle » (ANA, p. 37) des autofictions cahuniennes connaîtrait-elle un épilogue qui proférerait l'amorce fragile d'une identité transgénérique, d'un *Dasein* dans « l'espace intermédiaire » (ANA, p. 185) ? Concluons notre réflexion par un dernier coup d'œil porté sur le nu photographique d'une Claude Cahun étendue à plat ventre au bord de la



fig. 8

mer, le regard détourné de l'objectif photographique (fig. 8). Essayons de déterminer comment le motif de la *vanitas*, de la finitude de la vie humaine, est ici repensé par l'artiste et chargé des notions clés issues de son iconographie du neutre<sup>199</sup>. D'emblée, la nudité du sujet a tout pour nous déconcerter, puisque cette technique de mise en scène traditionnellement alliée au voyeurisme masculin vient renforcer l'indécidabilité identitaire

dans le contexte présent. C'est un corps sans organes sexuels distinctifs qui s'éclipse des catégories binaires du « masculin » et du « féminin ». Ainsi, l'œil observant qu'est l'objectif de la caméra photographique ne construit point, il déconstruit plutôt le sujet féminin, dans la mesure où il fonctionne comme un débrayeur isolant le corps exhibé des fantasmes qui façonnent communément la morphologie du corps féminin. Nous

<sup>199</sup> Selon Katy Kline, l'autoportrait est « *Cahun's singular self-study in the process of erasure* ». Même si nous pouvons consentir à ce que le cliché présente un « *positing self as a process of gradual disappearance* », nous exprimons nos réserves par rapport à la thèse que ce « *lying nude* » s'apparenterait *per se* à une figure abjecte. Par contre, nous favorisons une explication qui accentue davantage la présence d'un corps intact, non soumis à des atteintes extérieures autres que les effets du temps (« *In Or Out of the Picture* », dans Whitney Chadwick (éd.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, op. cit., p. 75, 78).

suggérons que ce corps est pure existence, car – en l’absence de l’instance de censure qu’est habituellement l’œil du sujet voyeur – il n’est plus exclusivement l’objet du désir et du plaisir, exposé à la scopophilie d’autrui<sup>200</sup>. Par contre, ce corps qui se mire par l’intermédiaire de l’œil autoréflexif paraît autonome, intègre et intégral. Peut-être, au bout de son introspection, Cahun a-t-elle finalement réussi à « remettre [s]on corps à sa place » (*ANA*, p. 236) en en finissant avec tout déterminisme identitaire qui encombrerait la mobilité et la liberté de l’être humain. Ce même corps qu’une corde débobinée par hasard sur le sable n’arrive plus à maîtriser revendique donc son droit de cité à l’encontre de la contrainte sociale : car « en face de la mer, de l’amour, de toutes les forces élémentaires [...] il n’est plus d’âge, ni de sexe, ni même de personne – ni peut-être de séparation possible entre les âmes et les corps qui cherchent à s’unir » (*ANA*, p. 88). Nous ne saurons jamais trancher avec certitude si cette photographie est véritablement destinée à figurer comme l’acte confessionnel d’une Claude Cahun visionnaire, implantant par là son idéal identitaire. Toutefois, nous sommes en mesure d’en inférer que, dans les autofictions intermédiaires de cette artiste avant-gardiste, l’herméneutique du corps s’avère consubstantielle du corps hermétique. C’est dire que l’impénétrabilité innée du corps se veut justement le commencement et la fin de notre démarche interprétative.

---

<sup>200</sup> Sans vouloir négliger la participation de Marcel Moore derrière la caméra photographique qui a été démontrée *in extenso* par Tirza True Latimer et Andrea Oberhuber, notre analyse privilégie ici le volet introspectif du projet autofictionnel de Cahun, transparaissant dans ce portrait. Pour approfondir cette autre trame, il faudrait notamment se demander si le regard de la femme désirante derrière l’objectif de la caméra équivaut à la scopophilie du voyeur masculin, caractéristique d’une approche hétéronormative. Remarquons juste en passant que les concepts créés par les deux chercheuses – celui du « couple symbiotique » (Oberhuber) ou celui du « *coupled subject* » (Latimer) – suggèrent toutefois une différence qualitative : car même si scopophilie il y en a, le rapport de domination entre le sujet regardant et le sujet regardé semble effacé et par la suite superposé par une stratégie de séduction et par la coopération créative. Quant aux enjeux du couple lesbien dans l’œuvre cahunienne, voir Andrea Oberhuber, « Aimer, s’aimer à s’y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédiatités*, 4, automne 2004, p. 87-114 (p. 88 pour la citation). Et Tirza True Latimer de rajouter : « “Narcissus and Narcissus”. Claude Cahun and Marcel Moore », *loc. cit.*, p. 68-104 (p. 96 pour la citation).

## **Deuxième partie**

**États-limites et écriture transgénérique : les corps *fantasmosaïques*  
d'Unica Zürn**

« Et cette folie est ma seule puissance<sup>201</sup> » (WP, p. 83) : sur la *borderline* esthétique et psychique



Quelle régression éclatante entre le corps littéralement dé-chaîné de Claude Cahun et le corps ligoté d'Unica Zürn (fig. 9), tel qu'il nous est parvenu grâce aux redoutables photographies prises par son conjoint Hans Bellmer en 1958 ! Alors que dans les polygraphies autofictionnelles de la

surréaliste française, le sujet féminin parvient lui-même à rétrécir la parenthèse entre le corps et ses représentations iconiques, c'est par contre l'inspiration de l'homme-créateur qui, dans ces mises en scène incommodantes du corps d'Unica Zürn, constituerait le catalyseur pour « abolir le mur [...] sépar[ant] la femme de son image<sup>202</sup> ». Une fois transpercées les cloisons virtuelles entre la femme, en chair et en os, et son incarnation artistique, nous rencontrons non sans malaise cet être difforme, décrit par Bellmer en ces termes froids et implacables de démiurge-mécanicien de la modernité :

Un homme, pour transformer sa victime, avait étroitement ficelé ses cuisses, ses épaules, sa poitrine, d'un fil de fer serré, entrecroisé à tout hasard, provoquant des boursouflures de chair, des triangles sphériques irréguliers, allongeant des plis, des lèvres malpropres, multipliant des seins jamais vus en des emplacements inavouables<sup>203</sup>.

Est-il même moindrement concevable de découvrir, en ce personnage mutilé, immolé et en apparence aliéné, la femme mise à nu dans son état originel, voire véritable ? Ou y a-t-il lieu d'assumer plutôt l'incongruité des choix représentationnels effectués par un maître-artiste qui ne fait que s'arroger illégitimement le droit de manipuler la morphologie féminine en dénaturalisant un corps docile et patient, par le biais des

<sup>201</sup> « Und dieser Wahnsinn ist meine einzige Stärke » (nous traduisons).

<sup>202</sup> Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, Paris, Le Terrain Vague, 1957, non paginé.

<sup>203</sup> *Ibid.*

visions issues de son propre inconscient<sup>204</sup> ? Sans doute les images d'Unica ligotée projettent-elles une conception du sujet féminin créée par l'homme en écho au désir d'assujettissement inhérent à ses fantasmes concernant la féminité<sup>205</sup>. Pour ainsi dire, la représentation de la femme chez Bellmer s'apparente à une *incorporation* des pulsions masculines, inscrites au sens propre sur la peau du sujet féminin regardé. Sublimation des angoisses masculines envers une altérité plus imaginaire ou factice que réelle, le corps de la femme désirée doit donc nous frapper de prime abord par sa passivité et par son artifice.



Peut-on raisonnablement repérer dans cette marionnette muette l'auteure-dessinatrice que fut Unica Zürn (fig. 10) ? Parce que le corps de femme ainsi modelé et réifié par le regard de l'homme désirant<sup>206</sup> semble complètement dénué d'une connaissance de soi au féminin, il

convient de déterminer le seuil où le corps-automate d'Unica se change précisément en corps autonome – autant écrivant qu'écrit<sup>207</sup>. Au moyen de quelles stratégies d'écriture

<sup>204</sup> Voir, à titre d'exemple : Paul Ardenne, « Bellmer, oui ou non », dans Agnès de la Beaumelle (dir.), *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2006, p. 49 ; Pierre Dourthe, « Transformation et maîtrise du corps », *ibid.*, p. 37-45.

<sup>205</sup> Selon Mary Ann Caws, la figuration artistique du sujet féminin repose au fond sur l'extériorisation des pulsions sexuelles du sujet regardant : « *the woman's exposure is not a matter of her own sexuality, but of the sexuality of the observer [...] The idea of a union, so desired, between painter and object of gazing and creation, fictional as it is [sustains the concept of] the object of art as the representation of any onlooker's desire* » (dans « Ladies Shot and Painted : Female Embodiment in Surrealist Art », *loc. cit.*, p. 268).

<sup>206</sup> Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, *op. cit.*

<sup>207</sup> L'interprétation d'Alyce Mahon va si loin que celle-ci considère la participation d'Unica Zürn à ces photographies comme une preuve de sa résistance vis-à-vis des contraintes sociales et morales qui lient la femme à son rôle biologique : « *her body acts as a site of ideological resistance and "Unica Ligotée", like her hybrid drawings and her later writing, may be read as an assault on the notion of a unified self and body* » (dans « Twist the Body Red. The Art and Lifewriting of Unica Zürn », *N-paradoxa*, 3, 1999, p. 61). Même s'il nous paraît en principe concevable de déduire une intention subversive dans cette pose de soumission, nous suggérons d'utiliser le terme de « subversion » avec la plus grande circonspection. Car attribuer à chaque attitude passive un caractère subversif reviendrait à vider la notion de sa prégnance. Dans le cas présent, nous préférons donc accentuer plutôt le rôle de Hans Bellmer comme initiateur des photographies que l'on peut considérer comme un prolongement visuel, voire une mise en acte des propos de *L'Anatomie de l'image*.

Zürn finit-elle par renverser sa position d'objet dans le théâtre de la cruauté bellmerien en subjectivité féminine autocréatrice<sup>208</sup> ? Comment Zürn convertit-elle le désir objectivant de Bellmer à son égard en un désir circulaire où le moi féminin « devient un objet pour soi [..., c'est-à-dire] se transforme soi-même en objet de réflexion [... produisant] sa propre altérité<sup>209</sup> » ? Se contenter de nommer l'autoréflexivité comme l'instrument clé de l'esthétique de Zürn reviendrait, d'emblée, à emprunter la voie de l'évidence, étant donné que chez l'artiste la relation perturbée entre le moi et son pendant spéculaire découle aussi en grande partie de l'impact néfaste d'un troisième actant. Nous sommes encline à supposer que les pratiques autographiques de Zürn portent notamment l'empreinte du rapport de force entre homme et femme que Bellmer lui-même n'hésite pas à placer, à la manière de la dyade bourreau/victime, sous l'enseigne du crime. En ce sens, les œuvres autoréflexives de Zürn se désignent – au moins à un certain degré – comme des répliques camouflées à la posture dénigrante que doit adopter la figure de la muse-modèle-maîtresse selon l'anatomie bellmerienne. Or le type d'« altérité unaire » que Zürn construit par l'intermédiaire de ses écrits autoréférentiels se nourrit substantiellement de sa relation différentielle avec un personnage masculin considéré comme surpuissant. Nous ne cherchons certainement pas à nous insérer dans la lignée des lectures en chassé-croisé des deux œuvres pour identifier à nouveau les résonances de l'art bellmerien dans les créations de Zürn<sup>210</sup>.

<sup>208</sup> Selon Katherine Conley, ce processus s'effectue par une redéfinition du motif de la femme-automate, entamée par la femme surréaliste elle-même. On voit notamment les femmes-artistes reformuler leur statut de médium qu'André Breton et ses adeptes considéraient comme étant en immédiat contact avec l'inconscient. C'est en explorant le côté féminin de l'écriture, à savoir l'écriture automatique, que ces femmes parviennent à une confusion (auto-)constructive entre leur rôle de muse et leur travail créatif : « Through the Surrealist Looking Glass : Unica Zürn's Vision of Madness », dans *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 79-111.

<sup>209</sup> Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, traduit par Brice Matthieussent, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 50.

<sup>210</sup> Pour une lecture croisée des deux œuvres, voir l'article de Sigrid Weigel : « Hans Bellmer Unica Zürn : "Auch der Satz ist wie ein Körper ..." ? Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären », *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek/Hamburg, Rowohlt Verlag, 1990, p. 67-113 ; voir également Jean-François Rabain, « Quelques roses pour Unica Zürn », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, op. cit., p. 233-251.

Toutefois, nous adhérons à l'hypothèse qu'il est impossible de dissocier la démarche artistique de Zürn de l'approche du corps féminin par Bellmer<sup>211</sup>. Dans les différents extraits littéraires et les dessins de Zürn que nous aborderons dans cette étude, nous observerons donc le corps d'un moi-femme qui accède à la parole à condition d'avoir invalidé le fameux *Körperalphabet* de Hans Bellmer, tout en s'engageant dans un dialogue contestataire implicite avec ce même code. En adoptant comme toile de fond la prémisse du « couple artistique<sup>212</sup> » et du « dialogisme diffracté », nous analyserons dès lors les procédés particuliers par lesquels Unica Zürn s'apprête à contrecarrer le « monstrueux dictionnaire des analogies-antagonismes, qu'est le dictionnaire de l'image<sup>213</sup> » élaboré par celui qui – de bonne ou de mauvaise foi – aimait à se qualifier d'« artisan criminel<sup>214</sup> ».

Tout compte fait, il ne s'agira pas pour autant de problématiser la présence du corps en tant que tel dans les créations autofictionnelles de l'auteure-artiste ; nous nous proposons plutôt d'esquisser dans quelle mesure le corps multimédia de Zürn est susceptible d'être interprété « *as a representation of a truly feminine space, one of many selves, which refuses to be contained by patriarchal 'norms' of femininity*<sup>215</sup> ». Notre but sera donc de cerner le corps féminin dans sa double qualité d'*espace autre* et d'*espace de l'Autre*, à titre de siège de plusieurs voix contrapuntiques s'opposant résolument aux notions établies de la variable « femme ». Pour créer cet alter ego au féminin, Zürn se sert notamment d'un effet d'étrangeté des plus insolites qui se distingue nettement des techniques de dépaysement chères à Claude Cahun. Ainsi l'objectif spéculaire qu'est sa

---

<sup>211</sup> Cependant, nous partageons pleinement l'avis de Renée Riese-Hubert, selon lequel il serait erroné de surestimer le rôle de Bellmer dans l'œuvre de Zürn, en considérant les créations de cette femme surréaliste comme de simples reflets de l'imaginaire bellmerien : « *Zürn's relationship with Bellmer can hardly account for her achievement as a writer and graphic artist, even though their encounter may have given a strong impetus to her creativity. Though their works evince similar problematics, it would hardly be advisable to relate them in terms of mirrors or reflections* » (dans *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1994, p. 159).

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>213</sup> Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, op. cit..

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> Alyce Mahon, « Twist the Body Red. The Art and Lifewriting of Unica Zürn », loc. cit., p. 56.



propre folie prend-il la relève du déguisement et de la mascarade devant la caméra photographique – voilà le point de départ d'une aventure artistique marquée par l'inéluctable automatisme destructeur de la condition pathologique sous-jacente<sup>216</sup>. C'est à partir de ce regard *borderline* sur soi que la surréaliste allemande répondra d'un corps hors norme, devenu linguistiquement insaisissable en raison d'une prétendue monstruosité, en en réassemblant les bribes dans une enfilade interminable de dessins et de textes littéraires inter-reliés, mais non congruents. Nous verrons que ce type d'intertextualité marie le mot et l'image de façon à donner naissance à un corps *fantasmosaïque*, dissémination protéiforme de soi ancrée dans un langage intermédial, qui transcende les frontières entre l'humain et l'animal, le féminin et le masculin, entre le Même et l'Autre, entre la « normalité » identitaire et le dérèglement. Pareil à l'œuvre de Claude Cahun, le tissage dysphonique de deux médiums artistiques, qui consiste en un dédoublement des niveaux du discours autoréflexif, est destiné à faire converger la conception d'un art déterritorialisé, voire transgénérique, et un plaidoyer en faveur d'une identité *transgender*<sup>217</sup>.

### **Le corps toujours en défaut : crise psychotique et dualité du sujet féminin**

À la vue des corps métamorphiques d'Unica Zürn, on ne peut s'empêcher d'évoquer des *écrits de sorcière*<sup>218</sup> où s'entrechoquent l'univers fantas(ma)tique et merveilleux de la schizophrénie, la description accablante de l'institution psychiatrique des années 1960, ainsi que des considérations sur l'identité marginale d'une femme-artiste. Dans le sillage des réflexions théoriques de Hans Bellmer, Zürn articule son corps en le désarticulant au moyen d'une écriture intermédiaire, qui circonscrit le va-et-

<sup>216</sup> Jean-François Rabain, « Quelques roses pour Unica Zürn », *loc. cit.*.

<sup>217</sup> Pour ce terme, voir Judith Butler, *Undoing Gender*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>218</sup> En 1954, Unica Zürn publia notamment un recueil d'anagrammes qu'elle avait intitulé *Hexentexte* (*Écrits de sorcière*).

vient incessant entre les multiples transformations et reconstitutions de la matrice corporelle. En d'autres termes, cette conception de l'art se base sur une congruence structurelle entre l'écriture et le corps, résidant dans leur affinité respective pour la flexion, la réfraction et la réfection des unités signifiantes élémentaires. « La phrase est comparable à un corps, qui nous inviterait à le désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables<sup>219</sup> », telle est la formule magique par laquelle Bellmer clôt *Oracles et Spectacles*, recueil d'anagrammes-dessins créé par sa conjointe en 1967. Toutefois, les corps démembrés de Zürn, chimères mi-humaines mi-animales issues de ses « tonnerres à l'encre [...] et des paroles massacrées<sup>220</sup> », tiennent anxieusement à garder leur point aveugle, contrairement à la pensée de Bellmer qui renchérit ici sur l'effet révélateur de cette technique artistique. C'est justement par l'entremise d'un *corps de sorcière* hermétique, suspendu entre l'*onirocosme* de la maladie mentale et la désintégration du soi, que Zürn raconte son destin pénible, s'exalte et accuse en vue d'une consécution inaltérable de chutes et d'ascensions caractéristiques d'une pathologie convertie en un art, un art de vivre, une vie à travers et dans l'art<sup>221</sup>. Dans les variations sur l'autofiguration, l'écriture littéraire et le dessin se substituent à l'œil de l'artiste, à l'instar d'une introspection polygraphique à « distance » (*HJ*, p. 16) à la mesure d'un corps féminin lésé et sujet à l'effritement. Le moi entretient visiblement un rapport médiatisé avec son corps et avec ses propres sensations corporelles, ce dont témoigne le décalage apparent entre l'appareil perceptif et l'énonciation de l'expérience vécue : « Je me suis tournée et retournée en moi-même, je me suis écoutée et regardée. Et j'en ai eu assez de moi. Si

<sup>219</sup> Hans Bellmer, « Post-scriptum à *Oracles et Spectacles* d'Unica Zürn », *Obliques*, numéro spécial, 1975, p. 109.

<sup>220</sup> « *Tintendonner [...] und Wortmorde* » : Unica Zürn, *Die Trompeten von Jericho*, op. cit., p. 361 (nous traduisons).

<sup>221</sup> Sur la continuité entre la vie et l'art chez Zürn : Sigrid Weigel, « "Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand vielleicht ein Werk geschaffen" : Unica Zürn », dans Inge Stephan, Regula Venske et Sigrid Weigel (dir.), *Frauenliteratur ohne Tradition ? Neun Autorinnenporträts*, Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, p. 248-254.

j'étais un homme, peut-être aurais-je dans cet état créé une œuvre<sup>222</sup>». Cet écart entre l'expérience corporelle et sa discoursivité devient littéralement un espace d'autoévaluation où entrent en collision deux visions de soi inconciliables : un moi réel pour le moins méprisé et une idéalité identitaire inaccessible. Et, en effet, le rapport spéculaire envers soi démontre que les états-limites du sujet féminin, qui rejaillissent à travers les métamorphoses délirantes du corps, lui servent au premier chef de refuge, voire de subterfuge pour abdiquer, d'une part, une réalité vécue sous le signe de la misogynie, et pour s'isoler, d'autre part, dans une sphère de liberté imaginaire, atteignable uniquement par les voies déroutantes du fantasme.

Ces défigurations du corps doivent par conséquent être lues comme des micro-récits allégoriques, dans lesquels Unica Zürn valorise la crise psychotique<sup>223</sup> pour mieux déjouer les mécanismes de l'exclusion sociale de la femme, considérée comme intellectuellement faible, *per se* malade et mentalement labile<sup>224</sup>. C'est en adoptant une approche ambiguë vis-à-vis de son propre corps que Zürn défie subtilement la vision patriarcale de la femme, qui justifie l'infériorisation sociale de celle-ci par une déficience biologique<sup>225</sup>. Ainsi la mise en scène du corps-femme schizophrénique peut-elle autant paraître une révolte contre le dimorphisme sexuel qu'un affermissement de ce même principe. C'est dire que les représentations polyvalentes du corps traduisent une tension irrésolue entre une impuissance factuelle et une volonté de puissance naissante chez le sujet-femme, dans la mesure où l'artiste établit un jeu de miroir entre son ébranlement psychique et la condition de femme<sup>226</sup>. Stratégie d'écriture tout aussi

<sup>222</sup> Unica Zürn, *Notes d'une anémique*, op. cit., p. 28.

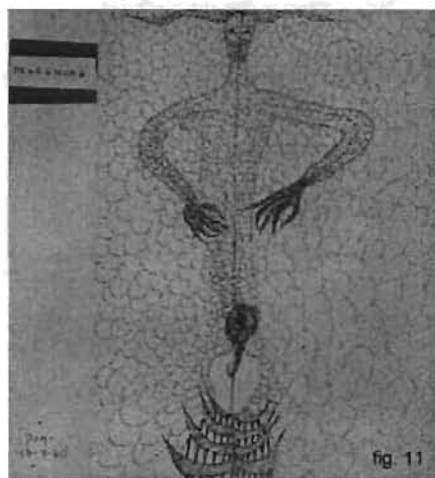
<sup>223</sup> « Si quelqu'un lui avait dit qu'il était nécessaire de devenir folle pour avoir ces hallucinations [...] elle aurait accepté volontiers de le devenir » (*HJ*, p. 37).

<sup>224</sup> Sur la propension naturelle de la femme à l'hystérie : Sigmund Freud, « Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie », [1905], dans *Studienausgabe : Sexualleben*, t. 5, op. cit., p. 125.

<sup>225</sup> Tel que le suggère Thomas Laqueur, la définition de la variable biologique/anatomique qu'est le sexe dépend déjà d'un discours sur le *gender*, affirme pour ainsi le dire une certaine vision sociale de ce que devrait être le dimorphisme sexuel : *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, op. cit., p. 26.

<sup>226</sup> Selon Katharina Gerstenberger, la féminité chez Zürn se construit à la fois comme déficience par rapport à une normativité masculine et comme source d'identité *sui generis* : Katharina Gerstenberger,

déstabilisante que l'état mental même du personnage féminin, les postures d'autovalorisation chez Zürn sont constamment contrebalancées par le discours d'une instance masculine qui se révèle, au fond, agent provocateur du cheminement bouleversé et bouleversant du sujet-femme<sup>227</sup>. Or, dans l'univers de Zürn, le corps féminin ne peut se construire que par opposition à une figure de proue masculine foncièrement ambivalente, tantôt manipulateur oppressif à l'égard de la femme, tantôt mentor bienveillant – tel l'Homme-Jasmin, « image de l'amour » (*HJ*, p. 16).



Deux dessins intitulés respectivement « Rencontre » et « Toucher » appuient notre hypothèse concernant cet imaginaire bipolaire de Zürn ; ils procèdent en effet de la permutation insondable d'éléments d'affirmation et d'abnégation de soi – selon une double tendance que nous avons désignée comme un leitmotiv de

l'écriture intermédiaire de Zürn. Lus en étroite correspondance avec le personnage énigmatique de l'hypnotiseur dans *L'Homme-Jasmin*, « vision [...] devenue réalité » (*HJ*, p. 22) pour un sujet féminin en plein état de délire, ces dessins construisent un système signifiant suppléant au symbolique<sup>228</sup>, centré selon Kristeva sur la figure masculine. Conformément à cette logique de rupture, « Rencontre » (fig. 11) donne à voir un tête-à-tête entre deux figures, une figure féminine au premier plan dévisageant un personnage vraisemblablement masculin en arrière-plan. Une ligne de points rouges constitue l'axe vertical de l'image ; elle lie les deux corps et, avant tout, les deux

*Writing Herself into the Center : Centrality and Marginality in the Autobiographical Writings of Nahida Lazarus, Adelheid Popp, and Unica Zürn*, thèse de doctorat non publiée, Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 152-153.

<sup>227</sup> Katherine Conley, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, op. cit., p. 105-106.

<sup>228</sup> Dans sa lecture psychanalytique de Zürn, Rita Morrien présuppose notamment la nécessité d'un « Ersatzsystem » auquel le sujet féminin peut s'appuyer à défaut d'être enraciné dans le symbolique (dans *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996, p. 185).

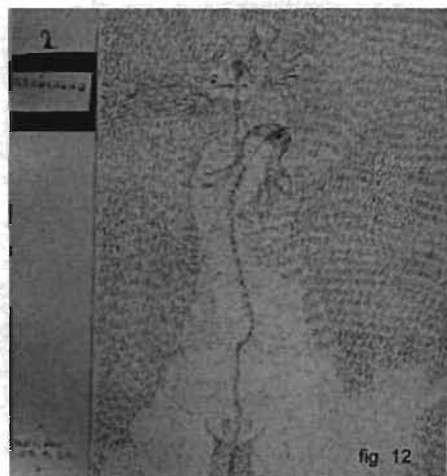
cerveaux ou sièges de l'imagination des personnages. Remarquons les rayons qui scintillent dans l'enclave qu'est le siège de l'imagination propre au personnage féminin : ne font-ils pas allusion au *plexus solaire* tant invoqué par la protagoniste de *L'Homme-Jasmin*, « la seule chose [...] avec laquelle] elle vit en très bonne intelligence [...] pour] se bâtir un royaume intérieur » (*HJ*, p. 96) ? Étant donné que le corps d'homme surgit en prolongation directe du cerveau féminin, ce spectre semble vouloir nous suggérer de le tenir pour une extension, voire une excroissance des fantasmes féminins dans lesquels se manifeste pourtant l'angoisse existentielle à l'égard du pouvoir masculin<sup>229</sup>. Il suffit de prendre note des immenses griffes du schème, tendues vers le sujet féminin comme s'il s'agissait d'une proie, pour comprendre que la balance des pouvoirs entre les sexes, fortement déséquilibrée, pencherait plutôt au détriment de la femme. La dualité inhérente à cette représentation du rapport de domination permet d'affirmer que Zürn entrecroise, brouille de manière indiscernable les désirs féminins et masculins : est-il vraiment possible de décider, au-delà de tout doute, qui des deux fait figure de sujet désirant et qui se veut, de l'autre côté, l'objet de ce fantasme ? Tel le mouvement des vagues qui enlacent de près les deux actants, la dynamique véhiculée par ce dessin s'avère cyclique ; l'élan imaginaire semble émaner du sujet féminin pour gagner le sujet masculin, au contact duquel il récupérerait son autonomie, pour se retourner ensuite vers la figure de la femme :

Elle veut absolument croire qu'il l'hypnotise. Son cerveau [...] ne comprend pas que c'est elle-même qui s'hypnotise [...] Mais elle espère en secret que la belle époque de la fascination qu'il exerçait sur elle et de ses incroyables pouvoirs pourrait encore durer. (*HJ*, p. 22, 71)

Au cœur de cet univers tant aliéné qu'aliénant, où cohabitent inséparablement les solutions contraires, le personnage de l'hypnotiseur, initialement une pure et simple créature du délire féminin, se voit ainsi transformé en force dominatrice indépendante ; il peut dorénavant manier les gestes de la femme, qui doit se résigner à un statut de pion

<sup>229</sup> Même si le dessin est en même temps une mise en scène et une dénonciation du phénomène que l'on appelle, depuis l'avènement de la psychanalyse, le fétichisme, nous ne pensons pas que Zürn veuille se réclamer ici d'un fétichisme au féminin, fondé sur la réification de l'homme. Nous reviendrons sur cette question plus tard.

sur l'échiquier de sa propre folie. On conclut que, fidèle à l'idée du paradoxe qui sous-tend les œuvres de Zürn, cet entérinement du pouvoir masculin se présente à la fois comme une source de répulsion et de plaisir pour la femme, qui flirte de cette façon avec sa dégradation en victime.



Peut-être les pulsions contradictoires au sein de la psyché féminine s'évanouissent-elles graduellement, comme pourrait l'insinuer le deuxième dessin de la série où l'unité du couple homme-femme se révèle plutôt congénitale. Car « Toucher » (fig. 12) reproduit la fusion des deux organismes dans un seul, le sujet féminin se dissipant dans un spectre dont la silhouette s'amplifie. L'axe vertical s'apparente – toujours – à un cordon ombilical à travers lequel les deux têtes communiquent au sein de cet être à la fois divisé et unifié. La transition fluide entre le cordon ombilical traversant le corps androgyne et le « cordon cervical » entre les deux têtes transcrit parfaitement le mot d'ordre de la poétique de Zürn, qui défend notamment la symbiose spirituelle et non charnelle entre les deux sexes. *Kopfgeburt*<sup>230</sup>, une naissance par la tête, c'est l'idée acclamée par une auteure-artiste à laquelle « le symbole sexuel masculin [inspire] un malaise physique tel qu'elle craint de vomir » (*HJ*, p. 23)<sup>231</sup>. Ainsi, l'unique partie de l'anatomie à laquelle Zürn attache une importance accrue est la tête des personnages, ce qui soumet à la disparition quasiment tout le reste du corps. Cet échantillon constitue-t-il la fixation sur papier du rêve des *jeux à deux*, étrange cérémoniel qui célèbre le rapprochement sublimé et non violent entre homme et

<sup>230</sup> Unica Zürn, *Die Trompeten von Jericho*, op. cit., p. 375.

<sup>231</sup> Prenons note du parallèle avec un extrait d'*Héroïnes*, recueil de Claude Cahun de 1925 où l'auteure française témoigne d'un parti pris pour l'enfantement spirituel, véhiculant en même temps la récusation de l'union hétérosexuelle : « Je ne puis enfanter de chair – rien que de l'âme, un souffle, du vent » (dans *Écrits*, op. cit., p. 138). De plus, tenons compte du fait que cette phrase est tirée du texte « Sapho l'incomprise », dans lequel Cahun inter-relie la créativité, l'enfantement et l'amour lesbien.

femme ? Une telle supposition est d'autant plus plausible que Zürn semble elle-même s'empresse de connoter ce dessin d'un sens positif en disséminant le chiffre neuf, symbole de « la vie » (*HJ*, p. 129), autour de cet androgyne en quête d'une matrice convenable. Cependant, ces signes de rédemption délimitant les contours d'un corps neutralisé nous feraient faire fausse route, si nous omettions de les situer dans l'ensemble de l'arithmétique de Zürn, fondée sur le principe de l'inversion. Or que devient la sémiologie de ce *dessin à regarder de tous les côtés*<sup>232</sup> « quand le neuf s'est changé en six » (*HJ*, p. 39), si l'on considère que le six – inversion du chiffre neuf – est « le chiffre de la mort » (*HJ*, p. 129) ? Sans avancer de réponse catégorique, nous nous contentons de mettre en relief l'ambiguïté de la stratégie argumentative de Zürn qui transparait encore une fois dans cet exemple *a priori* univoque. Parce que le graphème en tant qu'unité de sens s'avère toujours prêt à procéder à sa propre déconstruction, ses créations de femme, autant réversibles et polysémiques que les chiffres neuf et six, persévèrent à semer le doute auprès du lecteur quant aux motivations profondes de ce projet artistique pluriel. Nous concédons par conséquent que ces *jeux à deux* laissent en premier lieu rejaillir une mascarade au féminin obligeant le corps à osciller entre, d'un côté, la retraite contemplative dans des habitus subalternes consacrés et, de l'autre côté, des assauts déguisés ciblant les paramètres sclérosés d'une « normalité » féminine. En ce sens, la constitution du sujet féminin, perçue comme le résultat d'une individuation par ce discours intermédial, s'effectue précisément en réplique aux discours de pouvoir masculins, la dépendance du pouvoir d'autrui étant à la fois embrassée et déniée dans cette démarche d'autogenèse au féminin<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> Formule d'Unica Zürn, intercalée dans un dessin de 1970 : *Unica Zürn : Bilder 1953-1970*, catalogue d'exposition de la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 1998, p. CLXXXIX.

<sup>233</sup> « Le "je" émerge à condition de dénier sa formation dans la dépendance, condition de sa propre possibilité » : Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir*, *op. cit.*, p. 33.

Pour Unica Zürn, le corps féminin est donc littéralement une « topo-graphie<sup>234</sup> » où s'inscrit une conception essentiellement masculine de la féminité<sup>235</sup>, avant que les traces d'un *Dasein* au féminin puissent se cristalliser. Par conséquent, la manipulation de cette *phusis*, désignée métaphoriquement par le leitmotiv du délire psychotique, est de prime abord assignable au pouvoir masculin, qui va « la transfigurer complètement [et] la métamorphoser » (*HJ*, p. 120) ; à cet égard, l'être-femme égale l'incarnation d'un « rôle » (*HJ*, p. 125), conforme aux paradigmes identitaires du discours patriarcal<sup>236</sup>. C'est sur l'ordre de cette voix masculine dépouillée de toute corporéité que le corps-femme se convertit aussitôt en des formes fantasmagoriques ou animales, sans que le personnage féminin dispose d'une quelconque emprise sur les déclinaisons arbitraires que subit sa *Gestalt* : « Elle ne connaît pas encore le premier mouvement qu'elle doit exécuter [...] c'est [l'Homme-Jasmin] qui va la diriger comme un maître son élève. Qu'elle le veuille ou non, un premier doigt se met à bouger » (*HJ*, p. 122). Néanmoins, Zürn parvient à déstabiliser ce rapport traditionnel entre la figure paternelle du maître et la femme-disciple, en minant les maximes de la « langue du Père » par un style ironique et hyperbolique : « Quel programme n'a-t-il pas imaginé pour elle ! [...] Quelle maîtrise dans sa mise en scène de tels miracles ! [...] Merci ! » (*HJ*, p. 120, 121). Par ce stratagème, l'artiste déplace le point focal vers l'expérience intérieure du personnage féminin : le regard spéculaire sur le corps-femme abolit le regard dominateur de l'homme et permet ainsi à la protagoniste de se découvrir en tant que « double prodige » (*HJ*, p. 122) : « Quand on a sous les yeux le spectacle de son propre corps [...] on peut alors être convaincue que l'on est le mime le plus grandiose de tous les temps » (*HJ*,

<sup>234</sup> Helga Lutz, *Schriftbilder und Bilderschriften. Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2003, p. 146.

<sup>235</sup> La position de Zürn reflète l'idée fondatrice de Joan Rivière, soutenue dans l'article « Womanliness as a Mascarade » de 1929, republié dans *The Inner World and Joan Rivière, Collected Papers : 1920-1958*, London/New York, Karnac Books, 1991, p. 90-101.

<sup>236</sup> Selon Karin Bauer, la *gender performance* de Zürn est tributaire des normes et préjugés à l'égard du sujet-femme, en vigueur dans la société patriarcale : Karin Bauer, « "Manchmal wird es mir peinlich, meinen eigenen Atem zu hören". Gescheiterte Performanzen des ver-rückten Körpers in Unica Zürns Prosa », dans Brigitte Prutti et Sabine Willke (dir.), *Körper, Diskurse, Praktiken : zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne*, Heidelberg, Synchron-Verlag, 2003, p. 264.



p. 126). En inversant la logique entre lucidité et absence mentale, entre contrôle et dépossession de soi, Zürn suggère que le corps stigmatisé de cette « cervelle de poulet » (*HJ*, p. 88), qui semblait en principe se résigner à son déclassement social et intellectuel, est tout de même susceptible de s'offrir en foyer au génie créateur. Étonnant revirement, les états-limites désagrégeants et destructeurs engendrent des « sons vagues dans son corps [qui] deviennent [...] un langage intelligible » (*HJ*, p. 34). Or être hors de soi mène le sujet à la compréhension des mécanismes de domination et à une nouvelle connaissance de soi qui finit par donner une voix timide à la souffrance féminine. Bref, une souveraineté fort fragile du corps féminin, d'après Zürn, ne peut se générer que tacitement, en marge et dans les interstices du discours patriarcal.



Le déchirement du corps-femme entre maîtrise de soi et détermination par autrui résonne également à travers les nombreux dessins à motifs animaliers qui translatent la duplicité identitaire du sujet par le vocabulaire graphique d'une mystique aussi inouïe qu'indéchiffrable en raison de sa plurivocalité. C'est en compartimentant le corps, en le diluant par un tissage de fragments décousus que Zürn conçoit sa propre « grammaire corporelle<sup>237</sup> » en guise de *Traumbild*. Dans notre exemple créé à la clinique psychiatrique de Wittenau en 1960 (fig. 13), les fragments de trois centres visuels s'aimantent et se complètent pour converger dans un seul et unique être métamorphique, synthèse déconcertante d'un visage vraisemblablement féminin, d'un oiseau à « long et dangereux bec » (*HJ*, p. 124) et d'un serpent bicéphale. Mais ce visage se compose véritablement de deux faces indépendantes, qui sont tournées l'une vers l'autre, à l'opposé d'une tête de Janus. Les deux éclats, à l'instar de jumeaux

<sup>237</sup> « Körpergrammatik » : Sabine Scholl, *Fehler Fallen Kunst. Zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn*, op. cit., p. 160 (nous traduisons).

siamois, s'accolent et confluent dans une entité à la fois hétéroclite et homogène – une scission arrêtée entre l'Autre et le Même qui fait notamment écho à un autoportrait de Claude Cahun de 1928, intitulé *Que me veux-tu ?* (fig. 14). Si, chez Cahun, la technique du dédoublement de l'Un met en relief l'altérité inhérente au Même, on peut croire que dans le corps-fable de Zürn semblent s'affronter deux voix aussi conflictuelles et incompatibles, au croisement desquelles se situe le sujet féminin. En témoigne la co-

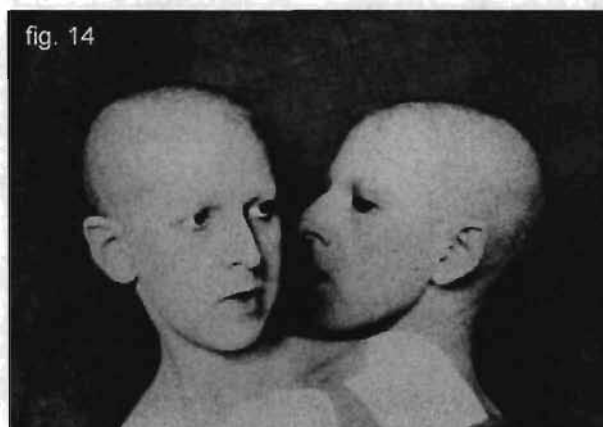


fig. 14

présence des formes-sens antagoniques, empruntées au registre animalier, l'oiseau et le serpent représentant respectivement le masculin et le féminin dans le bestiaire de Zürn<sup>238</sup>. Le corps féminin à proprement parler est

évacué du dessin pour être remplacé par ces graphismes symboliques, découlant d'un discours sur la femme : le serpent, depuis le péché originel associé à la séduction féminine et à son pouvoir fatal pour l'homme, se confond avec la morphologie de l'oiseau-aigle, emblème – chez Zürn – de la supériorité de l'homme vis-à-vis de la femme<sup>239</sup>. Telle une anagramme, les discours se juxtaposent, se chevauchent sur la surface corporelle indécise, dans le but de se rejoindre dans une nouvelle signification. Dans la mesure où l'hybridité de ce corps animalier évoque la bipartition convenue des catégories sexuelles, on pourrait conclure que le corps-femme de Zürn s'inscrit figurativement dans le spectre binaire de la différence sexuelle. Cependant, un pareil

<sup>238</sup> Pour un dépouillement de l'imagerie élaborée dans *L'Homme-Jasmin*, nous renvoyons en particulier aux passages suivants : *HJ*, p. 17, 22, 123, 124.

<sup>239</sup> Le motif du « bec » d'oiseau apparaît déjà chez Claude Cahun : « de mes ciseaux courbes [je] coupe les becs dans leurs racines » (*ANA*, p. 156). Cahun s'approprie le symbole phallique par un geste violent aboutissant dans l'effacement de ce même signe, alors que Zürn joue plutôt sur la cohabitation des sèmes – phalliques et « Autres » – pour créer des corps hybrides. Andrea Oberhuber propose une lecture freudienne de l'extrait de Claude Cahun, en rattachant le symbole du bec d'oiseau à la suppression de la libido : « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, 31, 1, printemps 2007, p. 48.

transfert de discours sociaux en langage visuel, au moyen d'une sublimation de l'assujettissement féminin, nous oblige à nous interroger davantage sur la dimension transgressive de la représentation dans le contexte du *gender* : s'agit-il d'une réflexion qui prône la fragilisation des frontières entre les genres et les sexes ? Constatons d'abord que c'est par le biais d'une double différenciation optique que le sujet féminin s'invente une corporéité par la négativité. L'écriture de Zürn, à l'instar d'un prisme, décompose le corps-femme en dissociant, d'une part, le regard de l'homme sur la femme et, d'autre part, le nouveau regard de la femme, devenue observatrice d'elle-même. De fait, ce dernier regard se superpose au premier pour permettre au sujet féminin de s'examiner en tant qu'objet regardé. Or, en plaçant son corps sous le signe de l'hybridité générique, la femme renverse et recompose la rhétorique masculine du corps féminin, qui lui a assigné le stigmate de l'altérité. L'acte scripturaire consacrant en ce sens une prise en charge du sujet-femme par lui-même, le corps féminin change de statut : le corps-fétiche de femme<sup>240</sup>, forgé par un regard d'homme, cède sa place à un corps-fantasme au féminin, qui se campe dans une zone d'indétermination identitaire. Ce travail de déconstruction créatrice chez la femme permute les constituants de la représentation du corps féminin et déclenche le glissement entre les catégories sexuelles et génériques.

### **Corps fantasmé, corps défétichisé : rêve et réveil de l'image-réplique chez Unica Zürn**

Ce corps-fantasme au féminin, personne ne pourrait être mieux disposé à le faire naître qu'Unica Zürn, probablement l'unique véritable incarnation de la « synthèse

---

<sup>240</sup> Voir le texte fondamental de Sigmund Freud, « Fetischismus », [1927], dans *Studienausgabe : Psychologie des Unbewußten*, t. 3, *op. cit.*, p. 383-388.

d'Ève blessante, douloureuse<sup>241</sup> » conçue par l'inventeur de *La Poupée*. Bien qu'elle emprunte clairement la démarche de Hans Bellmer en transposant la technique composite du montage/démontage dans ses textes et ses dessins, elle brave tout soupçon



qui la dégraderait en banal épigone du surréaliste allemand. C'est justement à travers une intertextualité s'apparentant à une pratique « interartistique », c'est-à-dire un langage créé et nourri respectivement par les échanges entre deux artistes, qu'elle vise à atteindre

l'impossible position d'auteure-artiste. Face à *La Poupée* (fig. 15), lieu de l'immolation du corps féminin<sup>242</sup>, Zürn met en jeu sa propre conception d'un corps fantasmatique, qui à cause de sa réciprocité antithétique avec l'objet fétiche de Bellmer<sup>243</sup> ressemble à une mise en œuvre parfaite de la *différance*. Les corps de Zürn, en constant déplacement par rapport à une esthétique qui réduirait les représentations de la femme à la norme du fragment(aire), font se volatiliser toute *Gestalt* octroyée. En abolissant carrément le physique de la femme dans l'acte même de l'écrire, l'auteure-dessinatrice récuse notamment l'approche du corps féminin par les surréalistes, érigé en écran tridimensionnel pour frayer une voie à la projection de leurs fantasmagories<sup>244</sup>. Dans cette logique, le corps-femme chez Zürn cesse d'être le réceptacle mimétique d'un langage d'homme, l'innocent révélateur de l'inquiétante étrangeté prétendument propre à tout être féminin. En suivant le raisonnement d'Elisabeth Bronfen, nous soutenons au

<sup>241</sup> Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, op. cit..

<sup>242</sup> Voici le sujet-femme métamorphosé en monstre bellmerien, qui rappelle indéniablement les poses distordues et membres disloqués de la Poupée : « sa tête a disparu dans un inextricable nœud de membres. Elle n'a plus de tête. C'est vraiment grotesque et angoissant. Mais bientôt elle voit avec soulagement un doigt puis une main s'extraire en hésitant de ce nœud de serpents » (*HJ*, p. 124). Ce parallèle morphologique entre la Poupée et la protagoniste mutante de *L'Homme-Jasmin* a été relevé, entre autres, par Rita Morrien, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, op. cit., p. 201.

<sup>243</sup> Voir Jean-François Rabain, « Le sexe et son double », *Obliques*, numéro spécial, 1975, p. 28.

<sup>244</sup> Elisabeth Bronfen, « Erschreckende Bilder vertrauter Art : Freuds Spiel mit einer Denkfigur », dans Angela Lampe (dir.), *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*, catalogue d'exposition, Heidelberg, Édition Braus, 2001, p. 124.

contraire que Zürn s'approprie une construction de l'altérité féminine, qui se définit comme une figuration de l'*Unheimliche*<sup>245</sup>, pour la soumettre à une révision dans et par ses écritures intermédiaires. Par son ludisme délibéré, cette relecture de la féminité, qui s'élance à partir d'une expérience corporelle intime, résiste et lance un défi aux projets artistiques se proposant de saisir le sexe féminin machinalement par opposition à une « doctrine au masculin ». Il s'agira donc d'examiner les procédés d'énonciation par lesquels Zürn tâche d'assouplir le statisme du concept de l'altérité, pensée invariablement comme caractéristique innée du moi féminin. Nous verrons qu'à cet effet, Zürn s'apprête à déstabiliser les paradigmes convenus de l'*Unheimliche* et de l'Autre-femme en s'identifiant elle-même à tout un éventail d'alter ego. Pour ainsi dire, l'Autre devient inséparable du moi, du soi, pour finir par constituer même une partie intégrante de l'identité, cette interpénétration des signifiances *différentes* permettant de façonner un *unheimlicher Körper* au féminin dont le sujet prend possession par la mise en demeure des *topoi* relatifs à la domination masculine.

Il convient d'aborder un extrait de *L'Homme-Jasmin* pour illustrer comment le corps-fantasme d'Unica Zürn, en parcourant les divers stades d'une insurrection passive au féminin, rompt résolument avec l'inscription univoque de l'altérité dans l'être-femme. Comme nous pourrions nous en apercevoir dans le conte onirique suivant, l'artiste s'amuse en particulier à subvertir la dichotomie de l'image de l'*unheimliche* femme, oscillant entre l'idéal de la femme-fille angélique – réminiscence défailante et surtout défectueuse de la figure maternelle –, et l'anathème qui resurgit sous des appellations et des dehors changeants tout au long de l'histoire culturelle en Occident – d'Ève la pécheresse jusqu'à la femme fatale du décadentisme. À travers la concaténation de ces stéréotypes de la féminité, Zürn ravive la mise en discours de la

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 125.

femme en tant qu'objet mythique<sup>246</sup>, occultation d'un credo social basé essentiellement sur l'ostracisme du sujet féminin, tout en dénonçant par là-même la violence souterraine de toute pensée catégorielle dans le domaine de l'identitaire<sup>247</sup>. Dans la carcasse évidée des récits fondateurs tirés de l'imaginaire judéo-chrétien, l'écrivaine se met à bâtir une nouvelle mythologie du féminin, ancrée notamment dans les théories modernistes sur la psychologie humaine<sup>248</sup> :

Pendant la nuit elle rêve d'une créature belle et dangereuse. Tout à la fois fille et serpent – aux longs cheveux. Cette créature médite la destruction du monde qui l'entoure. Alors, au cours d'une opération effectuée avec le plus grand soin, on lui ôte tout ce qui pourrait lui permettre de préparer cette destruction. On lui enlève le cerveau, le cœur, le sang, la langue. En tout premier lieu on lui enlève les yeux, mais on oublie de lui enlever les cheveux. C'est là l'erreur. Car, aveugle, exsangue et muette, la créature acquiert maintenant une telle puissance que son entourage ne peut que trouver son salut dans la fuite. Que peut bien signifier tout cela ? (HJ, p. 17)

Cette turbulente séquence sur la castration féminine, qui d'ailleurs n'est évidemment pas sans rappeler certains passages d'*Aveux non avenues*<sup>249</sup>, fait-elle figure d'un compte rendu du délire schizophrénique ou, par contre, livre-t-elle la preuve du calcul bien dosé de l'auteure ? Cet être en dégénérescence, allusion à la Méduse des *Métamorphoses*<sup>250</sup>, ne caricaturerait-il pas les personnages féminins classiques au pouvoir dévastateur, apprivoisés seulement par le concours d'une force masculine, restauratrice de l'ordre ?

<sup>246</sup> Sur ce point, on se reportera à l'article de Georgiana Colville, « Filles d'Hélène, sœurs d'Alice : mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même », *loc. cit.*, p. 245-262.

<sup>247</sup> « Le mythique est un outil qui canalise le pulsionnel dans un réseau de mots et dans une *histoire* socialement admise, ou médiatise des fantasmes individuels, de sorte qu'il fait fonction d'intermédiaire entre différents niveaux de la psyché, de même que par son *contenu*, il permet de mettre en rapport et en tension les différents niveaux du monde » : Jacqueline Chénieux-Gendron, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 53.

<sup>248</sup> C'est Katharine Conley qui, en vue de l'engouement des surréalistes pour le personnage de la fée Mélusine, met en évidence le caractère hybride – mi-féminin, mi-surnaturel – de ces figures mythiques, médiatrices de l'inconscient selon le credo du mouvement : « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », *loc. cit.*, p. 72-82. Quant à Mélusine, icône de l'imaginaire médiéval, voir : Françoise Clier-Colombani, *La Fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes et symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.

<sup>249</sup> Toutefois, la violence chez Claude Cahun s'avère en général circulaire, c'est-à-dire qu'elle se referme la plupart du temps sur elle-même : « Dissociation subjective. En procédant par élimination, qu'y a-t-il de nécessaire en moi ? [...] Je n'existe plus ? C'est parfait » (ANA, p.105-106).

<sup>250</sup> Plutôt que d'opter pour une comparaison avec le mythe de la femme-serpent Mélusine, nous accordons la priorité au parallèle entre la « créature » décrite par Zürn et la Méduse, dont l'histoire l'auteure se complait à renverser dans ce récit de rêve. Car contrairement à la légende de l'Antiquité grecque où le héros Persée réussit à maîtriser la femme-monstre par décapitation, la défiguration chez Zürn donne lieu à la montée en puissance même de la créature néfaste ; par là, la femme-monstre se soustrait au contrôle représenté par l'instance masculine. Zürn procède donc à la redéfinition de l'« opération », dans la mesure où elle évince toute responsabilité auctoriale explicitement masculine de cet exorcisme octroyé au corps féminin. De l'autre côté, le mythe grec attribue l'*auctoritas* entièrement au héros qui manie la tête méduséenne, au regard pétrifiant, d'ores et déjà à l'instar d'une arme. Voir au sujet du mythe de la Méduse : Ovide, *Métamorphoses*, trad. de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 160-162.

Car ce corps de femme – dénué, amputé, voire excisé – conserve curieusement toute sa puissance destructrice malgré les nombreuses tentatives d’annihilation. On pourrait même affirmer que l’acte castrateur, originairement destiné à désamorcer la menace émanant de la femme, s’avère précisément le rituel qui accompagne son « intronisation » à titre de sujet autarcique. Paradoxe si souvent sollicité par les femmes surréalistes, la position inférieure sert de tremplin à la protagoniste pour se hausser en contrepoids potentiel vis-à-vis de l’homme, la procédure d’assujettissement impliquant en réalité une prise de pouvoir et non la déchéance du sujet féminin. Le corps féminin intentionnellement déshumanisé, désincarné et paralysé cultive justement l’ambivalence des signes en laissant confluer et cohabiter en lui des dispositions antagoniques, telles l’immobilité et la destructivité. Ces traits se veulent-ils éventuellement un langage



chiffré signifiant un désir de castration propre à la femme ? S’agirait-il alors pour Zürn d’un moyen de renégocier la valeur du corps féminin et d’en faire autre chose que le pur et simple symbole du narcissisme masculin ? En observant cette « créature » féminine à la duplicité troublante, comment ignorer certains parallèles entre le corps-fantôme décrit dans l’extrait et le corps-fétiche évoqué dans les écrits

psychanalytiques<sup>251</sup> ? Nous suggérons que Zürn parodie, sous la forme d’un récit de rêve féerique, l’acte de soumission par lequel le fétichiste garderait à distance et viserait à maîtriser le sujet féminin, objet de sa plus profonde angoisse. Toutefois, cette charade à l’ironie grinçante laisse en même temps sous-entendre l’échec inhérent au geste de domination, et pourrait par là étayer l’hypothèse qu’il est précisément le propre du

<sup>251</sup> « [...] le fétiche [...] reste le signe du triomphe [de l’homme] sur la menace de castration [incarnée par la femme] et la protection contre elle, il [...] confère] à la femme ce caractère par lequel elle devient supportable comme objet sexuel » : Sigmund Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse*, t. XVIII (1926-1930), André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 127.

fétiche de rester à jamais enraciné dans le registre de l'*Unheimliche*, sans possibilité de neutralisation<sup>252</sup>. Si nous nous trouvons donc devant un gros-plan sur le corps féminin fétichisé, il faut souligner que Zürn brise, au moins d'un point de vue représentationnel, la dynamique bilatérale du fétichisme : car elle écarte du segment textuel l'œil masculin qui fétichise justement ce même corps féminin. Par effet de contraste, consultons pour un instant l'œuvre intitulée *Portrait d'Unica avec l'œil-sexe* que Hans Bellmer peint en 1961 (fig. 16) : ici, le bas du corps féminin, positionné au fond du dessin, recèle nettement l'œil du fétichiste qui – à force de plans dédoublés – focalise à son tour sur l'objet de ses « rêves interanatomiques<sup>253</sup> », allongé devant lui. De l'autre côté, on n'est aucunement à même de discerner un pareil « regard fétichisant » dans l'écrit d'Unica Zürn ! Au contraire, elle semble privilégier l'investigation du corps féminin au détriment d'une présence masculine agissant sur lui pour renchérir davantage sur la lente évolution de la femme-fétiche vers l'état du *corps sans organes*<sup>254</sup>. Encore une fois, nous constatons la différence d'approche chez Bellmer qui, au lieu d'éradiquer la corporéité de l'objet, prend un plaisir prononcé à exposer le corps féminin dans des postures et configurations on ne peut plus monstrueuses ; l'œil-sexe d'Unica ne paraît que le point culminant de cette scopophilie en dérapage. À notre avis, le changement de perspective dans l'œuvre de Zürn, rattaché à un effacement factuel du physique féminin, constitue une surdétermination du fétiche<sup>255</sup> qui fait immédiatement s'effondrer le dogme désignant le fétichisme comme une sorte de culte, de jeu de rôles ritualisé et inaltérable entre le sexe masculin et le sexe féminin. Dans le processus de

<sup>252</sup> Elisabeth Bronfen, « Erschreckende Bilder vertrauter Art : Freuds Spiel mit einer Denkfigur », *loc. cit.*, p. 120.

<sup>253</sup> Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, *op. cit.*.

<sup>254</sup> D'après le concept deleuzien : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, v. 1, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 14-22.

<sup>255</sup> Dans le cas de l'artiste dadaïste Elsa von Freytag-Loringhoven, Amelia Jones désigne cette stratégie comme un « *oufetishizing the fetish* » qui consisterait en une sur-sexualisation de la parole artistique primitive et non sublimée (voir « New York Dada : Beyond the Readymade », dans Leah Dickerman (dir.), *The Dada Seminars*, Washington, National Gallery of Art & Distributed Art Publishers, 2005, p. 167). À notre avis, il est possible d'appliquer ce même principe à Unica Zürn en tenant pourtant compte que sa vision de l'« *oufetishizing the fetish* » prône *a contrario* la déssexualisation totale du corps.



surdétermination, le corps-femme fétichisé s'annule finalement à travers sa citation outrancière, le crescendo relatif à la codification du corps se noyant dans l'ubiquité du symbolique. Réplique à cet excès de la charge sémantique, le sujet féminin de Zürn réinvente les figures de l'Autre ou de l'*Unheimliche* en se construisant, tel un phénix, dans la négation et la carence, c'est-à-dire en dehors des discours qui exploitent l'hypersexualisation de la morphologie féminine. C'est ainsi que le corps – extirpé et déféminisé tel que le corps cahunien<sup>256</sup> – s'émancipe de son statut d'objet assujetti, le morcellement du sujet féminin ne médiatisant plus un univers fantasmatique principalement masculin. Dans la mesure où, chez Zürn, la femme assume consciemment une identité nourrie à la fois de l'ipséité et de l'altérité, son corps parvient – de façon incontestablement macabre – à se montrer libéré d'un héritage qui lui fait amèrement éprouver le « poids des années accumulées » (*HJ*, p. 26). « Pareil[...] à un vide blanc » (*ibid.*), il cherchera dorénavant à se concevoir, voire à s'écrire par l'entremise de nouvelles graphies, provenant notamment de registres idéologiques autres que la différence sexuelle.



Ayant ainsi démasqué le fossé institutionnalisé entre les sexes, Unica Zürn affectionnera l'idéal d'une existence asexuée, « transparente » (*ibid.*) qui renouerait avec ses visions sur la « passivité » et la « distance » dans les rapports entre homme et femme. Mais l'artiste qui « sent douloureusement les limites, l'étroitesse, la monotonie [...] de la vie d'une femme » (*HJ*, p. 89) vise plus haut dans ses « rêves éveillés » (*ibid.*) dont le « choc émotionnel » (*HJ*, p. 88) elle n'arriverait cependant pas à « exprimer dans une œuvre » (*HJ*, p. 89), à « défaut d'intelligence » (*HJ*, p. 88). Or si l'on reconsidère dans l'optique du *gender* le corps

<sup>256</sup> Souvenons-nous du fameux passage : « Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins [...] l'estomac, les ovaires, le cerveau » (*ANA*, p. 35).

*sans organes* que Zürn ne se lassera jamais de composer et de recomposer au cours de sa carrière, on conclut que son *Traumbild* du corps reflète d'autant plus la nécessité fondamentale de réviser les catégories identitaires dans le seul but de les faire s'effondrer. « Comment j'apprécieraï de me convertir en un être qui ne s'appelle ni homme ni femme [...] À ce que je sache, je n'ai reçu ni trop de l'homme, ni trop de la femme, mais c'est toujours assez pour le considérer comme un obstacle<sup>257</sup> » (*WP*, p. 85), s'exclame-t-elle conséquemment dans un court texte peu remarqué de 1959, qui fournit pourtant une excellente vue synthétique sur la poétique de l'artiste. Comme le confirme un dessin réalisé dans la clinique de Sainte-Anne deux ans plus tard (fig. 17), Zürn songe en effet à se débarrasser progressivement de ce fardeau que constitue pour elle le physique féminin. De prime abord, il semble que rien ne puisse nous faire douter de l'« identité sexuelle » du personnage représenté ici – étant donné l'accentuation des seins. Signe d'une présence évanescence, le spectre féminin néanmoins se rétrécit, se liquéfie vers le bas, la silhouette humaine se dissolvant dans une sorte de queue de poisson, qui rappelle celle d'une sirène<sup>258</sup>. À mesure que Zürn supprime donc le bas-ventre féminin de ses investigations artistiques, elle n'instaure pas uniquement le contraste radical entre son imaginaire épuré, frôlant peut-être l'ascétisme, et le céphalopode, motif obsessionnel de Bellmer, consistant dans le télescopage du bas du corps et du visage féminins (fig. 18). La distanciation du corps féminin de ses attributs sexuels habituels constitue de plus une « greffe » sur le plan du discours pictural, stigmatisant le corps-ombre de l'artiste surréaliste par un sens qui s'articule dans

<sup>257</sup> « Wie wohl wäre mir, könnte ich etwas sein, was weder Mann noch Frau sich nennen würde [...] Ich habe meines Wissens weder vom Mann noch von der Frau zuviel bekommen, jedoch genug, um es als hinderlich zu empfinden » (nous traduisons).

<sup>258</sup> Sans doute est-il possible d'identifier cette figure à la femme-serpent Mélusine, personnage particulièrement prisé par les surréalistes. Trahie par son mari, Mélusine se re-métamorphose en serpent et s'envole notamment dans les airs, le côté surnaturel, voire satanique ou proscrit de cet être hybride prenant le dessus sur le côté humain cherchant à se racheter du sortilège. Étant pourtant consciente de la prédilection d'Unica Zürn pour les contes romantiques, nous préconisons plutôt une intertextualité avec *La Petite sirène* de Hans Christian Andersen, écrivain danois avec lequel elle établit elle-même un lien explicite (*WP*, p. 87-88). Ne voit-on pas ici l'ondine d'Andersen gagner les cieux après s'être métamorphosée en « fille de l'air » transparente ? Cf. Hans Christian Andersen, *Contes et histoires*, trad. par Marc Auchet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Pochothèque », 2005, p. 172-173.

l'absence de l'organe signifiant. Car outre le reniement définitif de son statut d'objet sexuel, ce corps fuyant plante l'acte confessionnel consacrant la parole d'un sujet féminin qui se voudrait autonome. Allégé par le refus au moins partiel d'une appartenance sexuelle, le corps s'acquitte en fin de compte de sa dette envers un « ami<sup>259</sup> » qui « avec la sensibilité d'un musicien, la netteté d'un ingénieur, la crudité



d'un chirurgien<sup>260</sup> » s'égayait à le tenir en lisières. Tel que le suggèrent les ailes que l'on voit poindre de la tête du schème, ce corps issu d'un fantasme au féminin s'envole désormais vers une réalité

autre, en dehors des confins d'une destinée biologique perçue comme une prison de l'identité<sup>261</sup>. Cette réalité autre de Zürn, transcendant la distinction entre les sexes, fait notamment écho au désir de *s'indéfinir* que nous avons déjà fait ressortir comme leitmotiv des œuvres de Claude Cahun. Dans la continuité de l'artiste française, Zürn s'avère en ce sens convaincue que « l'existence est ailleurs<sup>262</sup> », étant donné que « l'être masculin [lui] est si incompréhensible que l'être féminin. Aucun chemin ne [l'] y mène,

<sup>259</sup> Unica Zürn utilise ce terme tantôt pour faire référence à Hans Bellmer, tantôt pour mentionner un autre personnage masculin décisif de sa vie qu'était notamment Henri Michaux. Chevauchant également les notions d'« Homme-Jasmin » et d'« Homme Blanc », cette expression reste fort ambiguë dans sa signification et pourra, à notre avis, aussi bien désigner la figure masculine en tant que tel dans la nomenclature cryptique de l'artiste.

<sup>260</sup> Unica Zürn, *Remarques d'un observateur*, dans *Gesamtausgabe*, t. 5, *op. cit.*, p. 163.

<sup>261</sup> À travers l'intertexte avec le conte d'Andersen, Zürn cultive toutefois l'ambiguïté de ce dessin qui relativise ainsi les certitudes concernant son esprit belliqueux. Car souvenons-nous que l'ascension merveilleuse de la petite sirène la voue aussi au mutisme et à une existence temporairement suspendue dans l'entre-deux avant qu'elle n'acquière une âme immortelle. Peut-être Zürn nous suggère-t-elle par là que le sujet féminin est contraint de méditer l'abolition du dimorphisme sexuel en empruntant des voix et des formes corporelles « qu'aucune oreille humaine ne p[eut ...] entendre [...], qu'aucun œil humain ne p[eut ...] voir » (Hans Christian Andersen, *Contes et histoires*, *op. cit.*, p. 172). En ce sens, la libération du sujet et du corps féminins se déroulerait donc obligatoirement dans le silence et la discrétion d'un langage des « invisible[s] » (*ibid.*), largement inaperçu par celui que Zürn adresse aussi par le nom de « l'Homme-Poubelle » (dans *Gesamtausgabe*, t. 5, *op. cit.*, p. 177).

<sup>262</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 60.

aucune possibilité pour [elle]<sup>263</sup> » (*WP*, p. 86). Confrontée ainsi à la pensée d'une existence hors du dicible et du scriptible, elle se voit obligée de rajouter : « Quelle honte épouvantable me saisit quand je découvre le masculin ou le féminin en moi-même<sup>264</sup> » (*ibid.*). Voici le constat d'une femme à laquelle l'adhérence à la logique binaire, impliquée par le dimorphisme sexuel, ôte justement toute possibilité de re-connaissance selon l'échelle identitaire établie. On en infère que l'œuvre d'Unica Zürn est portée par le souffle d'un déchirement identitaire sans issue, bien que ses pratiques autographiques multiples se veuillent *a priori* une sorte de panacée pour remédier à cette blessure narcissique. Mais face à l'incapacité à identifier son corps à l'un ou à l'autre des deux sexes, le sujet féminin envisage un miroir en apparence sans reflet, un miroir rempli complètement par le *punctum caecum* qui vient parasiter tout questionnement identitaire. Unique point de fuite dans ce jeu aux échecs solipsiste, il s'agit donc de se dédoubler soi-même dans le but de se retrouver dans l'autre-moi en face. « J'ai toujours vécu dans le seul espoir de rencontrer un vis-à-vis<sup>265</sup> » (*WP*, p. 84), Unica nous avoue-t-elle dans cette même veine. À cet effet, les écritures de Zürn font éclater son corps à l'instar d'une mosaïque, pour qu'elle puisse en recueillir les débris discursifs et les rassembler dans un « *Gegenbild* » (*HJ*, p. 31), image-réplique qui serait simultanément moi et autre :

Comme une mosaïque qui fut cassée en mille morceaux il y a longtemps – les années en portent les éclats aux bords de mon être. Rarement un grand morceau. Cela signifiait donc de collectionner. Mettre soigneusement un éclat à côté de l'autre. Ainsi s'est cristallisée, de manière infiniment lente, l'idée vague de l'Image<sup>266</sup>. (*WP*, p. 89)

<sup>263</sup> « Das männliche Wesen ist mir so unbegreiflich wie das weibliche Wesen. Kein Weg dorthin, keine Möglichkeit für mich » (nous traduisons).

<sup>264</sup> « Welche schreckliche Scham mich ergreift, wenn ich das Männliche oder das Weibliche in mir selbst entdecke » (nous traduisons).

<sup>265</sup> « Ich habe immer nur in der Hoffnung gelebt, ein Gegenüber zu bekommen » (nous traduisons).

<sup>266</sup> « Wie von einem vor langer Zeit gründlich zerschlagenen Mosaikbild schwimmen die Jahre seine Splitter an mein Ufer. Selten ein großes Stück. Da hieß es also sammeln. Sorgfältig Splitter an Splitter legen. So ist, unendlich langsam, die Ahnung vom Bild entstanden » (nous traduisons).

La longue descente dans le délire psychotique ne permit pas à Unica Zürn de mener à bien cette reconquête, peut-être illusoire, de son image corporelle. Mais les créations intermédiaires de l'artiste, venues au jour sous l'influence de sa maladie mentale, nous réservent toutefois le privilège de voir son corps-image à travers un kaléidoscope de



morphologies et de voix fabuleuses. Autrement dit, elle nous fait découvrir l'imgo de la femme, révélée enfin comme *corps fantasmosaïque* (fig. 19).

## **Conclusion**

***Se fictionner, se polygraphier, se mosaïquer*<sup>267</sup> : le moi féminin et ses chorégraphies intermédiales**

L'objet-concept de la mosaïque, tel qu'invoqué explicitement par Unica Zürn dans *Das Weisse mit dem roten Punkt*, se dessine comme le point névralgique même des œuvres étudiées, où se conjuguent précisément les enjeux du discours autoréflexif et les considérations concernant la matrice de l'objet d'art avant-gardiste. Car au cœur de l'effervescence des montages, démontages et remontages<sup>268</sup> du moi observés chez Cahun et Zürn, nous détectons sans difficulté le motif du moi-mosaïque, étalon incontesté de la condition postmoderne<sup>269</sup>. Bien que Claude Cahun ne fasse jamais mention de ce terme elle-même, ses autofigurations – basées plutôt sur la métaphore du « vitrail » (ANA, p. 30) – nous incitent, au même degré que les créations de Zürn, à sonder les affinités électives entre le devenir-mosaïque et le sujet autographe. Parce que l'acception de la mosaïque fait effectivement la part belle d'un sujet labile au point de se prêter à une mue identitaire incessante, il convient de s'interroger sur les échos réciproques entre, d'un côté, l'usage de cette « image mentale » et, de l'autre côté, la formation d'une subjectivité féminine par le biais de l'autofictionnalisation multimédiale, clef de voûte de notre mémoire. Autrement dit, nous illustrerons, en guise de conclusion, dans quelle mesure les auteures-artistes Claude Cahun et Unica Zürn articulent la pratique de la mise en scène de soi selon une véritable « prosodie du devenir-mosaïque », ce principe se cristallisant à la fois dans la fragmentation de la

<sup>267</sup> L'existence du néologisme « mosaïquer » – au moins dans la forme non réflexive – nous est confirmée par Lucien Dällenbach : *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001, p. 28.

<sup>268</sup> Le principe du montage est communément considéré comme la « loi » même de l'œuvre d'art avant-gardiste : cf. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, op. cit., p. 95, 98-111.

<sup>269</sup> D'après Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. Nous suggérons que les œuvres des deux femmes surréalistes anticipent notamment sur les théories du sujet et de la subjectivité, élaborées depuis l'avènement de la « pensée postmoderne » (quant à Unica Zürn, il s'avère plus approprié de parler d'une transposition simultanée de ces théories, étant donné qu'elle n'entre sur la scène artistique que durant les années 1950). Au cours de notre analyse, nous avons en effet eu l'occasion de présenter les interférences de ces conceptions avec deux œuvres avant-gardistes au féminin, en puisant nos exemples dans un réservoir qui regroupe des intellectuels aussi illustres que Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze et – pour rendre justice à la génération des philosophes de l'heure actuelle – Judith Butler.

subjectivité féminine et dans le pluralisme, voire le synchronisme des techniques artistiques.

D'après Lucien Dällenbach, la mosaïque est autant « *fait symbolique* [...] qu'*objet esthétique*<sup>270</sup> », abstraction tributaire d'une certaine vision du monde ou d'une conception de soi et, en même temps, sa matérialisation iconique exigeant un support concret. C'est dire que, en raison de sa double fonction de modèle de pensée et d'entité physique réelle, la mosaïque est dotée d'une signification foncièrement ambivalente. En examinant notamment les photomontages cahuniens et les dessins de Zürn rythmés de part en part par le mouvement de morcellement-remembrement, on doit en effet confirmer la bivocité de ce phénomène. Car nous constatons que l'œuvre-mosaïque de Cahun et de Zürn établit un jeu de miroir entre la démarche artistique choisie et l'esthétique de soi ; cela nous permet de présumer une coalescence, voire un conditionnement mutuel entre l'approche de l'œuvre d'art défendue par ces auteures-artistes et leur conception du sujet spéculaire. En ce sens, leurs œuvres font rejaillir le syncrétisme de deux unités signifiantes au sein de la notion *mosaïque*, arrimant ainsi le moi-sujet indistinctement à sa discursivation poético-picturale. Encore que cette confusion soit le critère décisif des créations mosaïquées de notre corpus, on ne peut passer sous silence une autre dualité sémantique attachée habituellement au vocable, à savoir l'antagonisme entre la mosaïque en tant que totalité et le fragment de mosaïque. Si Dällenbach soutient que « cette figure désigne[...] un type de rapport spécifique entre fragments et totalité<sup>271</sup> », essayons alors de déterminer les caractéristiques de ce rapport propres justement aux cas de Cahun et de Zürn. La mosaïque y signifierait-elle « aussi bien un assortiment hétéroclite qu'un ensemble harmonieux<sup>272</sup> », comme il l'allègue ? Ni entièrement totalité sans cassure ou friction, ni exclusivement conglomérat de bribes dissonantes, le sujet-mosaïque ressemblerait donc à un bricolage textuel protéiforme, à

<sup>270</sup> *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, op. cit., p. 12.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 157.



la charnière de l'euphonie et de la cacophonie. À notre avis, ce propos demande d'être clarifié en ce qui a trait au projet autofictionnel des deux femmes surréalistes : étant donné qu'elles ne font que coqueter avec l'idée d'une potentielle totalité du sujet-œuvre, elles la relèguent, dès le début, dans le domaine de l'utopie. C'est par cette voie que leurs créations alimentent la tension indissoluble entre l'intégrité de l'image de soi et la *morphé* hétéroclite du sujet féminin. Ainsi constate-t-on que, d'une autoreprésentation à l'autre, cette oscillation imparfaite, qui vient s'anémier au moment même de se réaliser, creuse un fossé définitif entre le tout et les parties, entre l'indivisibilité et le polymorphisme du moi. Or la formule toute faite de l'Un est en dernier lieu vouée à se consumer dans l'informel du multiple – structuré et cadencé uniquement moyennant les délinéaments que lui impose l'œuvre d'art de par sa matérialité même. Il s'ensuit que, dans les divers échantillons de Cahun ou de Zürn, cadre, cadrage et encadrement du moi-éclat emboîtent le pas au maître-mot paradoxal de ces croisades artistiques, prêchant allègrement l'éclectisme de l'*idem* ainsi que la singularité du *ne pas un*.

### **Le devenir-mosaïque du sujet féminin : deux exégèses**

Penchons-nous, dès lors, une ultime fois sur ces œuvres multimédia avant la lettre pour en dégager la « prosodie » du devenir-mosaïque, effluve du solipsisme et de la quête introspective qui imprèneront la poétique de Claude Cahun et d'Unica Zürn jusqu'à la fin de leur carrière respective. Exceptionnellement, nous suggérons de nous passer ici de l'ordre strictement chronologique qui nous imposerait l'antéposition du « singulier pluriel » (ANA, p. 117) cahunien, et d'enchaîner dans notre raisonnement plutôt avec la présentation d'une création d'Unica Zürn. Elle date de 1964 (fig. 20), année placée sous le signe de la séparation temporaire du couple Zürn-Bellmer après un nouvel internement de l'écrivaine-artiste en clinique psychiatrique. Pour le lecteur-

spectateur, ce dessin évoque une notation polychrome à composantes anthropomorphiques, transcrivant précisément le motif de la mosaïque dans un langage réfracté sur la subjectivité féminine et l'objet d'art au féminin. Le ficelage des lignes



sinueuses, compartimentant irrégulièrement la feuille, nous permet de déceler une gamme de visages au sein d'une seule et unique figure diffluente, voire mutante, qui se développerait par division et cumul cellulaire tel un ovule fécondé, en phase de segmentation. Les visages se regroupent autour d'un foyer fluorescent au milieu du dessin ; pareillement aux fleurs jaillissantes d'une plante, ils semblent naître l'un après l'autre de

cette matrice-schème forgée dans le ressac des touches. Reconnaitrait-on, dans l'écoulement fortuit de courbes et de droites, des graphèmes signifiant une « fertilité » sublimée, voire une « pro-créativité » complètement intériorisée du sujet-femme ? Car comme nous pouvons si souvent remarquer chez Zürn, le corps humain à proprement parler, c'est-à-dire normalisé par l'instauration d'une fonction sociale du sexe, se fane en face de l'élément-phare que constitue la panoplie de têtes flottantes. Le regard perçant de ces ombres aux traits plutôt féminins contrebalance impeccablement leur mutisme, les yeux s'interposant au récepteur à titre d'écran virtuel où se médiate en filigrane l'énergie transformatrice du sujet réfléchi. Traçage embryonnaire de la mobilité identitaire, le dessin peut donc paraître une réverbération différée et non verbale de la phrase programmatique de 1959, mise en exergue dans le paratexte de *Das Weisse mit dem roten Punkt* : « En proie au hasard ou La somme des visages-chiffres s'enquiert de son résultat<sup>273</sup> » (WP, p. 79). Le sujet-mosaïque accoté ainsi par les visages-chiffres du croquis, voilà comment se complète la « confession intermédiaire »

<sup>273</sup> « Dem Zufall ausgesetzt oder Die Quersumme der Gesichter will ihr Ergebnis » (nous traduisons).

d'Unica Zürn exprimant un parti pris pour l'indéfinition et pour la mise en demeure des paradigmes identitaires. Somme de caractéristiques hétéromorphes, les spectres amorcent le débat épineux du *qui suis-je* qui se situe *per se* dans le domaine de la « dispers[ion] de l'âme » (*ANA*, p. 228), de la contingence et de l'irrésolu. Dans ce panorama d'effigies spéculaires, le moi persiste donc comme souffle intactile, comme question nodale insonore qui se propage à travers le regard débridé d'un sujet féminin transfuge. Collection d'esquilles disparates dérivées d'une mémoire féminine refoulée, voire archaïque (*WP*, p. 89), le moi-femme doit pour de bon vaciller entre « l'idée vague de l'Image<sup>274</sup> » (*ibid.*) de soi et le doute que « ces éclats [ne] s[o]ient peut-être [que] des "corps étrangers"<sup>275</sup> » (*WP*, p. 91). Le sujet – tiraillé qu'il est entre cette illusion d'une *Gestalt* et la conscience co-présente de l'altérité – se conçoit comme étant suspendu dans un état toujours « avant le commencement » (*HJ*, p. 17) pour pallier les effets de son étrangeté à soi-même. Considérant que, dans cette condition, « rien ne peut nous arriver parce que nous ne pouvons pas nous arriver à nous-mêmes » (*ibid.*), le moi s'asphyxie même avant d'être au point de naître. Pour ainsi dire, ce sujet enclavé dans le stade anténatal affiche avec enthousiasme l'impossibilité originaire de son individuation : « Quel bonheur ! » (*ibid.*). Nous sommes, par là, amenée à conclure que, chez Zürn, les fictionnalisations mosaïquées du sujet féminin consistent autant en l'obstruction intentionnelle de soi qu'en l'autodéfense absolue résidant justement dans la négation de la venue au jour du moi.

Il appert que la figure du moi-mosaïque est une mise en forme intermédiaire de soi, un moule conceptuel où prend corps une subjectivité fondamentalement aporétique. Comme nous l'avons amplement expliqué tout au long de notre mémoire, l'aporie du sujet-femme se construit en essence à travers le sabotage du langage, jumelant le déchiquetage de la syntaxe et de la grammaire poético-picturales à la ligature des

<sup>274</sup> « *Die Ahnung vom Bild* » (nous traduisons).

<sup>275</sup> « *Sollten diese Splitter vielleicht "Fremdkörper" sein* » (nous traduisons).

antinomies. Si, dans les œuvres de Zürn, ces procédés d'*artefaction* d'un moi autoréflexif diffractent la chaîne signifiante de manière à faire apparaître la perplexité<sup>276</sup> de l'énoncé, qu'en est-il alors du devenir-mosaïque dans les travaux de Claude Cahun ? Dans quelle mesure le « verset cahunien » embrasse-t-il également le principe de l'antithèse qui opère la fusion des contraires au sein du « vitrail » (*ANA*, p. 30) identitaire ? La réponse demeurera à l'état latent, tel que le suggère, à titre d'exemple, un autoportrait créé vers 1938 (fig. 21) et montrant l'artiste en position assise derrière une « fenêtre à guillotine » (*ANA*, p. 29). Le sujet, entièrement recouvert de la vitre,



subit une double fragmentation : d'une part, la grille divise le corps en différentes plages, au moins sur le plan visuel ; d'autre part, c'est l'ombre de cette grille qui est gravée sur le corps, peaufinant – tel un deuxième filtre – la censure optique imposée à notre perception. Le cadrage du corps par le châssis de fenêtre, faux couperet de « guillotine », fait aboutir le fractionnement du personnage dans la « réciprocity parfaite » (*ibid.*) ; car il semble que la

stratégie de sélection et de suppression, culminant dans l'ablation figurative des extrémités des membres, établisse la continuité entre les deux plans du cliché, entre le dehors et le dedans, entre la psyché clivée du sujet et le dispositif scénique appelé à l'appui. Comme s'il voulait détourner le regard du leurre que représenterait la présomption de sa propre transparence, le personnage garde les yeux entrouverts à peine. La glace, bien que tamisant difficilement la lumière radieuse de l'extérieur, ne permet donc que de « voir confusément, partiellement » (*ibid.*) de l'intérieur. Pour ainsi dire, le regard introspectif du moi s'étirole dans la tentative de se capter dans le reflet

<sup>276</sup> À propos de la transposition de ce terme juridique dans le contexte de notre mémoire, voir la note en bas de page 111.

affaibli de la vitre autrement que comme une silhouette de « lignes brisées » (*ibid.*).  
 Quoi penser alors de cette « fenêtre à guillotine<sup>277</sup> » (*ANA*, p. 30), fenêtre *qui guillotine*,  
 qui désagrége l'image du moi en lui offrant en échange une « vue trouble » (*ANA*, p. 29)  
 sur soi-même ? Cette notion bipartite, « fenêtre à guillotine », porterait-elle le germe  
 même du paradoxe ? D'après nous, il n'y a aucun doute que le syntagme, dans l'instant  
 même où le complément déterminatif se noue au nom, se désiste de toute idée de  
 translucidité ou de totalité que l'on pourrait *a priori* lui assigner d'un point de vue  
 sémantique. C'est que la connexion syntaxique des deux éléments du groupe nominal  
 signale la qualification, voire la dissolution du sens premier de l'expression. Par là,  
 elle est en effet susceptible de tenir lieu de métaphore prononçant la « condamnation »  
 (*ANA*, p. 30) du sujet dans et par la langue. Plus précisément, cette sentence consiste en  
 l'anéantissement – autant symbolique que symbolisée en signes – d'un sujet  
 prétendument intouchable et intact. Il en résulte que l'entrelacement des unités  
 syntagmatiques va justement à l'encontre du mouvement de scission qui s'abat sur le  
 moi féminin caché derrière le signifiant. Le sujet-femme transfiguré de cette manière en  
 femme-signe, Claude Cahun s'apprête à l'exposer au couperet de la langue et des  
 langages dans le vain espoir de nommer l'innommable de l'identitaire. « Alors, casser  
 les vitres [...] Avec les morceaux, composer un vitrail » (*ibid.*), tel est l'ordre rigoureux  
 de l'auteure-artiste, destiné à faire ressortir l'indécidable *borderline* entre « transparence  
 [et] opacité » (*ibid.*) du moi. C'est ainsi que le sujet – métamorphique et hétérogène  
 qu'il est – passe à l'« aveu d[e son] artifice » (*ibid.*), unique moyen pour lui de bâtir son  
 point d'ancrage dans la transitivity. Quelle que soit la forme que le moi endossera dans  
 l'élan de « se mosaïquer » *ad infinitum*, il sera donc toujours un artefact en soi, fixité  
 éphémère composée d'une myriade de copies défectueuses certifiées conformes par  
 elles-mêmes.

---

<sup>277</sup> Nous soulignons.

## Défaire les genres<sup>278</sup> : le « scalpel polylogique »

Deux femmes surréalistes si éloignées dans la vie par leurs parcours atypiques<sup>279</sup>, deux stratégies du devenir-mosaïque si proches dans la théorie et dans la *praxis* de l'art. Car autant la figure de la mosaïque traduit avec brio la déchirure dans le tissu identitaire du sujet féminin, autant les œuvres mosaïquées de Claude Cahun et d'Unica Zürn indiquent la cicatrisation de cette même blessure ; en ce sens, l'œuvre mosaïquée est conçue comme un ligament précaire entre les fragments isolés du moi. Or à force de tenir l'écriture spéculaire des deux auteures pour une telle cicatrice, il faut souligner que c'est notamment leur démarche polygraphique qui sous-tendra ces œuvres ligamentaires pour faire vibrer les marques ineffaçables à la surface du moi, où se côtoient à jamais séparation et cohésion, coupure et soudure. Notons que le recours à l'écriture polygraphique ne manifeste pas uniquement le besoin d'articuler ce sujet féminin désarticulé à l'aide d'une marqueterie de codes artistiques ; nous avons vu que le terme de la polygraphie nous convie aussi à évoquer ces œuvres d'art en tant que traces mettant en relief l'interpénétration, voire le télescopage plutôt syncopé et dysharmonique des différents médias. Creuset d'un art combinatoire<sup>280</sup>, l'œuvre polygraphique se recoupe donc structurellement avec le moi-mosaïque, point de fuite dans lequel concourent les fils identitaires constituant arbitrairement le sujet. Ainsi, l'effilochage du moi féminin est accompagné en écho par un « logos transgénérique », une forme-sens mutable dont la signifiante peut s'engendrer dans des intensités graphiques variables. En réanimant, voire en exhumant les divers débris identitaires à travers un langage tantôt littéraire tantôt pictural, les polygraphies des deux femmes

<sup>278</sup> Prenons note du fait que *Défaire le genre* est la traduction française du titre *Undoing Gender*, ouvrage de Judith Butler cité dans ce mémoire.

<sup>279</sup> À propos des repères biographiques sur Claude Cahun et sur Unica Zürn, on se reportera à : François Leperlier, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, op. cit. ; Unica Zürn, *Gesamtausgabe*, t. 6, op. cit., p. 257-262.

<sup>280</sup> Nous nous permettons de rappeler la formule de Theodor Adorno suggérant la « *Verfransung* » des arts : « Die Kunst und die Künste », dans *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Stuttgart, Suhrkamp Verlag, 1969, p. 168.

surréalistes s'apparentent par conséquent à un palliatif aseptisant leurs corps sans organes, qui se désignera en fin de compte comme l'apaisant révélateur d'une plaie inguérissable à l'égal de celle de Prométhée. Selon Unica Zürn, la ligne et la signature polygraphiques inscrivent ses *personae* littéralement dans un processus de « rédemption [– concaténation inéluctable de s]es maladies qui la sauvent et la font renaître<sup>281</sup> » (*WP*, p. 91). Ce faisant, l'œuvre polygraphique perpétue d'une part la stigmatisation du moi féminin, alors qu'elle se hausse d'autre part au rang d'espace textuel stratifié par le dialogue des discours artistiques, où se réalisera la réincarnation multiple du sujet. « Un vrai collage » (*ANA*, p. 112) du moi féminin, renchérirait la narratrice d'*Aveux non avendus*. Tout ceci nous fait croire que chez Cahun et Zürn, la polygraphie renvoie à la fois à la forme et au fond des autofictionnalisations, c'est-à-dire qu'elle est concept pour la construction d'une œuvre d'art et mise en application de ce même concept. En d'autres mots, ce type d'*écriture* peut d'abord être considéré comme une sorte de scalpel « polylogique » s'insinuant dans le tissu discursif pour faire des ligatures entre des systèmes de signes *a priori* sans liant. Coalescent cependant incomplet, cet « outil » sert également à infliger des incisions aux codes signifiants ainsi entrecroisés pour générer un discours interstitiel justement dans l'espacement des signes énucléés. Bien que la polygraphie soit – par-là même – productrice de sens en soi, elle se veut alors simultanément un lieu d'accueil consignait le sens latent recelé dans une conscience subjective séparée<sup>282</sup>. Ce qui revient à dire que, outre un *texte qui s'écrit*, la polygraphie est *texte que l'on écrit*, manié et manipulé par le sujet créateur en guise d'appendice

<sup>281</sup> « [Und das ist meine] Erlösung : [Meine] Krankheiten, die [m]eine Rettung und Wiedergeburten sind » (nous traduisons).

<sup>282</sup> À cet égard, nous nous situons dans le prolongement de la position de Julia Kristeva, selon laquelle le sens ne coïncide pas forcément avec le signe linguistique ou autre, mais couve plutôt derrière ce particule langagier, telle une annexe encore amorphe. Car « le texte n'est pas un ensemble d'énoncés grammaticaux ou agrammaticaux ; il est *ce* qui se laisse lire à travers la particularité de cette mise ensemble de différentes strates de la signifiante ici présente dans la langue dont il éveille la mémoire : l'histoire » (dans *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 18-19). La production du sens est donc reliée à l'historicité de l'énoncé. Nous soutenons en vue de notre propos que cette inscription de l'énoncé dans une mémoire ou conscience historique présuppose la présence implicite du sujet – c'est-à-dire une instance subjective abstraite – au sein du discours.

autoréflexif où le moi décrète sa propre dissection.

L'étude des œuvres de Claude Cahun et d'Unica Zürn nous a en effet démontré que la polygraphie – au moins dans l'acception du mot que nous préconisons ici – fait le pont entre l'écriture de soi et l'œuvre d'art intermédiaire. Figure transversale embrassant en même temps un volet théorique et une *praxis* artistique, elle s'avère particulièrement apte à s'offrir en forum multidimensionnel pour négocier les enjeux de l'identitaire. En raison de cette élasticité, la polygraphie parvient à transgresser les frontières entre les genres et les disciplines assurant habituellement la scission entre les arts visuels et la littérature, entre la photographie et l'objet plastique, entre le dessin et la poésie, entre le roman et le récit de faits réels. Mais comme les créations de Cahun et de Zürn nous l'ont confirmé à maintes reprises, l'écriture polygraphique consiste de la même façon en un fictionnement de soi, générant une *autofiction avant la lettre* que s'approprie un moi féminin aux prises avec la condition sociale rattachée à son sexe. C'est que cette écriture autoréférentielle au « goût pluriel » (ANA, p. 229) des langages artistiques abolit toute vision catégorielle de l'identité en lançant un défi permanent aux notions de la différence sexuelle et du *gender*. Ainsi l'œuvre d'art – représentation autant *de* l'entre-deux que *dans* l'entre-deux – privilégie-t-elle une réécriture de l'identité au féminin, tributaire justement du « goût pluriel des réalités » (*ibid.*) qui envahira avec tant de véhémence la subjectivité (post)moderne. Le sujet-femme polygraphe finit donc par s'engendrer à travers une enfilade de doubles polygraphiés, signes déterritorialisés à la charnière de la poétisation et de la picturalité d'une subjectivité féminine à proprement parler. Dans cette optique, nos micro-lectures de Cahun et de Zürn ont corroboré sans exception que la déterritorialisation identitaire du moi féminin se greffe précisément sur l'hybridation formelle de l'œuvre d'art ; phénomène on ne peut plus contradictoire, le corps de l'œuvre devient par conséquent l'emplacement incontournable pour un sujet dont l'existence s'inscrit dans l'atopie.



Concluons pour ces motifs que les « polygraphies de l'intime » de Claude Cahun et d'Unica Zürn, « somme des visages-chiffres » (*WP*, p. 79) du moi, s'apparentent à de véritables corps-suppléments, des cellules de gestation où se forge en toute plasticité une identité féminine dynamique, auparavant supprimée, éradiquée ou refoulée. C'est dire que l'œuvre, en prenant corps elle-même lors de l'acte créatif, donne corps à son tour au sujet créateur. Puisque le corps-œuvre est précisément le miroitement inachevé du corps-sujet métamorphique, ces deux vecteurs de sens de prime abord distincts viennent s'amalgamer de manière à en former un seul. En scrutant les *corpus* de Cahun et de Zürn, nous avons eu l'occasion de traiter abondamment de cette mise en abyme du corps, qui permet à leurs « polygraphies de l'intime » de se faire le porte-parole d'un discours sur le *gender*. C'est en explicitant et en reformulant à l'excès l'inscription du sexe et du *gender* dans le corps féminin que les deux auteures-artistes révoquent en doute le mythe de la bipolarité des catégories sexuelles et génériques. Au lieu d'associer à chaque sexe un rôle social déterminé, Claude Cahun et Unica Zürn font plutôt prévaloir la polyvalence et la polysémie du corps, de sorte que les chorégraphies imposées au corps-esquille débouchent sur sa neutralisation totale. Fidèles à la règle de la dénormalisation, corps, identité et œuvre polygraphiques se voient ainsi taillés sur la « norme » du devenir. Défaire le *gender* et les genres pour les faire coïncider avec l'éclectisme identitaire du moi féminin, telle est donc la visée globale de ces autofictionnalisations aussi audacieuses qu'innovatrices.

### ***Écho-graphies : Claude Cahun et Unica Zürn au-delà de l'avant-garde au féminin***

À force de dresser ce bilan des œuvres de Cahun et de Zürn, nous ne pouvons nous empêcher de constater maints parallèles avec la poétique de la plupart des

auteures-artistes vivant, créant et écrivant en marge du mouvement surréaliste. Pensons, par exemple, à la peintre-poétesse mexicaine Frida Kahlo dont les autoportraits sont justement axés sur la mise en scène du corps féminin souffrant, morcelé et mutilé par la maladie. N'oublions pas non plus Leonora Carrington, écrivaine-peintre britannique, dont le « récit de folle<sup>283</sup> », intitulé *En bas*, précède même de plus de deux décennies *L'Homme-Jasmin* d'Unica Zürn. Alors que Kahlo fonde l'originalité de son œuvre de femme en partie sur la composition d'un journal intime – texte hybride participant à la fois du dessin et de l'écriture au sens propre –, Carrington approfondit la thématique de l'identitaire au féminin dans des travaux picturaux et plastiques qui s'insèrent parfaitement dans l'univers onirique et fantastique de ses écrits littéraires. Pénible tâche que de vouloir contester que Frida Kahlo et Leonora Carrington optent également pour une discursivation de soi, s'épanouissant dans l'espace intermédial à travers des échos multiformes entre les divers supports. De fait, leurs approches semblent même avoir une parenté fort étroite avec la démarche de Cahun et de Zürn, telle qu'esquissée dans ce mémoire. En nous aventurant davantage dans l'immense corpus que nous ont légué les femmes dites surréalistes<sup>284</sup>, nous devrions inférer que ce modèle d'autoreprésentation enraciné dans le dialogisme des langages artistiques est en effet des plus fréquents. La polygraphie – nous nous en doutions déjà – ne se restreint donc aucunement au projet autofictionnel de Claude Cahun et d'Unica Zürn. Serait-ce même concevable autrement ? Nous estimons décidément que non. Car c'est par sa dynamique intérieure ancrée dans les principes de la mouvance et du renouvellement que la polygraphie s'oppose diamétralement à une monopolisation conceptuelle. En conséquence, nous suggérons de tenir compte de cette flexibilité par un usage souple de la terminologie. Par là, nous laissons sa fonction matérielle de stratégie d'écriture ouverte et non arrêtée primer sur

<sup>283</sup> D'après Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude des cas à la narration autobiographique*, Le Plessis – Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, p. 189.

<sup>284</sup> C'est Georgiana Colville qui a consacré cette terminologie par l'ouvrage *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, op. cit..

toute fonction formelle qui s'ossifierait comme pure et simple étiquette destinée à désigner un groupe d'artistes spécifique ou une école d'art singulière. Non seulement que la notion de polygraphie peut se référer aux diverses autofigurations ou autofictionnalisations des femmes dans les avant-gardes historiques et surtout dans l'avant-garde surréaliste ; mais si on veut rendre dûment justice à l'extraordinaire richesse de ces « pratiques du moi », il faudra même prendre en considération les écritures protéiformes de soi se propageant, tels des rhizomes, à l'époque contemporaine<sup>285</sup>. Empruntant au discours littéraire, à la peinture, aux arts plastiques, à la photographie, à l'installation ou à la vidéo, la fiction de soi appréhendée comme polygraphie se révèle, tout compte fait, comme un kaléidoscope d'écritures modernistes et postmodernistes.

Évidemment, il ne peut nullement être notre ambition de clore cette réflexion par un tableau des artistes qui se situeraient dans la lignée des autofictionnalisations intermédiaires de Claude Cahun et d'Unica Zürn. À notre avis, une telle démarche généralisatrice éveillerait dès le début des soupçons, et sans doute ne serait-il même pas souhaitable d'entamer ce classement pour le moins superficiel. Inutile de souligner que le fait de cataloguer un certain nombre de noms sans analyse de fond reviendrait à un essoufflement spontané du concept de la polygraphie. Pour ce qui est notamment des conclusions du mémoire, il suffira plutôt de retenir qu'il faut gérer ce concept avec circonspection et avec doigté : bien la polygraphie puisse loger *partout*, cela ne signifie pas forcément qu'elle soit pratiquée *par tous* et qu'il faille la chercher *partout*. C'est

<sup>285</sup> Nous appuyons notre argumentation sur la définition barthésienne de « l'œuvre comme polygraphie » que nous interprétons *grosso modo* comme un plaidoyer pour l'assouplissement d'une critique structuraliste rigidifiée, voire répressive à l'égard de l'éclosion du sens au sein du texte. Antidote efficace, la polygraphie opère une sécession du texte, une rupture signifiante dans l'ordre du discours qui se fermente dans son intérieur : « il [...] suffirait [...] de considérer toute œuvre comme une *encyclopédie* [...] Comme encyclopédie, l'œuvre exténue une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'antistrukture de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie » (dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 722). Autrement dit, la polygraphie produit du sens sur la base de sa propre imprévisibilité, déstructurant et remodelant les constituants de l'œuvre d'art sans consciemment s'assumer en tant que stratégie d'écriture subversive. C'est justement le caractère fortuit de l'écriture mis en lumière par Barthes lui-même qui nous convainc de l'adaptabilité du concept au contexte de notre mémoire – parce que la polygraphie indique toujours déjà son propre dépassement.

dire que la réponse dépend et dépendra toujours de l'exégèse minutieuse d'un corpus précis. Ainsi, le choix des deux auteures-artistes surréalistes se proposait dans son essence de donner lieu à deux études de cas bien délimitées, illustrant à l'aide de micro-lectures concrètes que ces autofictionnalisations polygraphiques se conçoivent comme une plateforme pour problématiser l'identité du sujet écrivain. Nous avons donc principalement voulu démontrer qu'en recentrant le point focal sur « l'identité sexuelle » du sujet féminin, ces séquences polygraphiques servent d'objectifs réfléchissants à travers lesquels le moi réussit à se voir comme un(e) autre. « Je veux changer de peau – arrache-moi la vieille » (*ANA*, p. 231), tel se résume pertinemment le projet d'autogenèse de Claude Cahun et d'Unica Zürn.

Rien d'étonnant alors à ce que, jusqu'ici, nous nous soyons contentée de focaliser sur la critique et la destitution du *gender* dans des « polygraphies de l'intime » au *féminin*. Sans doute, cette approche est conditionnée par la nature de notre tâche plus qu'elle ne vise à manifester une prise de position sur le sexe et le *gender* du sujet polygraphe. Il faut même concéder que la malléabilité et l'adaptabilité du concept nous interdisent résolument d'en accorder l'exclusivité à l'autofictionnalisation féminine. Comme on a « en fait » pu observer dans l'exemple d'un Hervé Guibert, la voix masculine est aussi susceptible de revendiquer sa place dans ce domaine des expressions du moi. Souvenons-nous que c'est en construisant un « mausolée » polyvalent – photos, film et écrits littéraires confondus – que Guibert invoque les mânes d'une intimité mortellement blessée. En cherchant à éterniser, dans l'instant présent, un moi en proie à la progression inéluctable de la maladie, ses œuvres-épitaphes semblent partager le dessein capital que nous avons assigné aux créations de Claude Cahun et d'Unica Zürn : se donner la vie à travers les mots, accorder la bénédiction à sa propre existence et exaucer, par là, un premier, un dernier vœu qui consisterait à laisser une trace de soi. Car dans le *punctum* photographique, le signe linguistique ou la tache sur la toile se

rassemblent les traces d'un moi souvent considéré comme entaché. Dans cette mesure, l'écriture autotypographique est autant escamotage et mise à l'abri d'une subjectivité privée de légitimité que son assumption et sa consécration intimistes. Sur la trace du signe polygraphique, le sujet glisse donc vers sa catharsis finale qui le catapulte ailleurs, dans le non-lieu occupé par l'œuvre d'art. Et peut-être cette odyssée le mènera-t-elle occasionnellement au havre de paix – si fragile qu'il puisse être – que Frida Kahlo évoque dans les termes suivants :

Qui pourrait croire que les taches  
vivent et aident à vivre ?  
Encre, sang, odeur.  
je ne sais quelle encre utiliser  
quelle empreinte veut survivre  
dans cette forme-là. Je respecte son  
instance et je ferai  
ce que je peux pour fuir  
mon monde<sup>286</sup>.

Pour Claude Cahun et Unica Zürn, l'œuvre d'art constitue une telle extension de leur for intérieur, une crypte à la fois imprégnant le sujet et empreinte du sujet qui s'y retranscrit. Le lien intrinsèque entre la fuite et la survie du moi dans et par l'écriture autoréflexive semble suggérer que ces « polygraphies de l'intime » débouchent sur une sorte d'anachorèse moderniste. Pourrait-on donc sonder, dans le tourbillon des fictionnalisations de soi, la fervente confession des deux auteures-artistes en faveur d'une ipséité absolue ? Dans ce cas, la logorrhée vertigineuse contaminant jusqu'au fond leurs autofictions à la croisée des arts et des médias représenterait en essence l'ultime mot de passe, garant suprême du silence et de l'isolement qui sont censés se refermer sur le moi. *Noli tangere* – « serait-ce là le salut » (*HJ*, p. 170) du moi-sujet ?

---

<sup>286</sup> Frida Kahlo, *Le Journal de Frida Kahlo*, introduction de Carlos Fuentes, avant-propos de Sarah M. Lowe, traduit par Randa Jamis, Martine Laroche et Olivier Meyer, Paris, Éditions du Chêne, 1995, p. 227.

## **Bibliographie**

## 1. Œuvres

ANDERSEN, Hans Christian, *Contes et histoires*, traduit par Marc Auchet, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Pochothèque », 2005.

BELLMER, Hans, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou L'Anatomie de l'image*, Paris, Le Terrain Vague, 1957.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1962.

BRETON, André, *Nadja*, dans *Œuvres complètes*, v. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 643-753.

BRETON, André et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, préface de Philippe Audoin, Paris, Gallimard, coll. « poésie », 1990.

CAHUN, Claude, *Écrits*, édition présentée et établie par François Leperlier, Paris, Jean-Michel Place, 2002.

CARRINGTON, Leonora, *En bas*, Paris, Losfeld, 1973.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

KAHLO, Frida, *Le Journal de Frida Kahlo*, introduction de Carlos Fuentes, avant-propos de Sarah M. Lowe, traduit par Randa Jamis, Martine Laroche et Olivier Meyer, Paris, Éditions du Chêne, 1995.

MICHAUX, Henri, *Misérable miracle. La mescaline*, dans *Œuvres complètes*, v. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 617-784.

OVIDE, *Métamorphoses*, traduit par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.

PASCAL, Blaise, *Les Provinciales. Pensées (et opuscules divers)*, Gérard Ferreyrolles et Philippe Sellier (éd.), Paris, Le Livre de Poche/Classiques Garnier, coll. « La Pochothèque », 2004.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, San Diego/New York/London, Harcourt, 1989.

ZÜRN, Unica, *Gesamtausgabe*, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 1988-2001.

ZÜRN, Unica, *L'Homme-Jasmin*, traduit de l'allemand par Robert Valençay et Ruth Henry, Paris, Gallimard, 1971.

ZÜRN, Unica, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*, traduit de l'allemand par Ruth Henry, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2000.

## 2. Catalogues d'exposition

*Claude Cahun photographe*, exposition du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, Jean-Michel Place, 1995.

*Claude Cahun Bilder*, Heike Ander et Dirk Snauwaert (dir.), München, Schirmer & Mosel, 1997.

*Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*, Angela Lampe (dir.), Heidelberg, Édition Braus, 2001.

*Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Agnès de la Beaumelle (dir.), Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2006.

*L'Amour fou. Photography and Surrealism*, Rosalind Krauss et Jane Livingston (dir.), New York, Abbeville Press, 1985.

*Unica Zürn : Bilder 1953-1970*, catalogue d'exposition de la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, Verlag Brinkmann & Bose, 1998.

## 3. Corpus critique

ADORNO, Theodor, « Die Kunst und die Künste », dans *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1969, p. 168-192.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

ARDENNE, Paul, « Bellmer, oui ou non », dans Agnès de la Beaumelle (dir.), *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2006, p. 47-61.

BARD, Christine, *Les garçonnnes : modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BARTHES, Roland, « Écrire, verbe intransitif ? », dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Seuil, 2002, p. 617-626.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Seuil, 2002, p. 575-771.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

BAUER, Karin, « "Manchmal wird es mir peinlich, meinen eigenen Atem zu hören". Gescheiterte Performanzen des ver-rückten Körpers in Unica Zürns Prosa », dans Brigitte Prutti et Sabine Willke (dir.), *Körper, Diskurse, Praktiken : zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne*, Heidelberg, Synchron-Verlag, 2003, p. 253-273.



BAUMGÄRTL, Ute, „... dein Ich ist ein Gramm Dichtang ...“ : *Die Anagramme Unica Zürns*, Vienne, Passagen-Verlag, 2000.

BELLMER, Hans, « Post-scriptum à *Oracles et Spectacles* d'Unica Zürn », *Obliques*, numéro spécial, 1975, p. 109-111.

BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 2003.

BENSTOCK, Shari, *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988.

BENSTOCK, Shari, *Textualizing the Feminine. On the Limits of Genre*, Norman/London, University of Oklahoma Press, 1991.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002.

BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

BRAUER, Florence, *Claude Cahun : speculum de la même femme*, thèse de doctorat non publiée, Colorado, University of Colorado Press, 1996.

BRAUER, Florence, « L'amer / La mère chez Claude Cahun », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 117-125.

BRONFEN, Elisabeth, « Die Vorführung der Hysterie », dans Aleida Assmann et Heidrun Frieze (dir.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Francfort, Suhrkamp, 1998, p. 232-268.

BRONFEN, Elisabeth, « Erschreckende Bilder vertrauter Art : Freuds Spiel mit einer Denkfigur », dans Angela Lampe (dir.), *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*, catalogue d'exposition, Heidelberg, Édition Braus, 2001, p. 113-126.

BROOKS, Peter, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York & London, Routledge, 1999.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993.

BUTLER, Judith, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, traduit par Brice Matthieussent, Paris, Léo Scheer, 2002.

BUTLER, Judith, *Undoing Gender*, New York & London, Routledge, 2004.

CASTILLO DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004.

CAWS, Mary Ann, « Ladies Shot and Painted : Female Embodiment in Surrealist Art », dans Susan Rubin Suleiman (dir.), *The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 262-287.

CHADWICK, Whitney, *Women Artists and the Surrealist Movement*, Over Wallop/Hampshire, Thames & Hudson, 1985.

CHADWICK, Whitney, « An Infinite Play of Empty Mirrors : Women, Surrealism, and Self-Representation », dans Whitney Chadwick (éd.), *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge & London, The MIT Press, 1998, p. 1-35.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, « De l'écriture au féminin dans le surréalisme », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 53-69.

CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, 61, 1975, p. 39-54.

CLIER-COLOMBANI, Françoise, *La Fée Mélusine au Moyen Âge. Images, mythes et symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

COLVILE, Georgiana, « Filles d'Hélène, sœurs d'Alice : mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même », dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé (dir.), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine marge », 1996, p. 245-262.

COLVILE, Georgiana, *Scandaleusement d'elles : trente-quatre femmes surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

CONLEY, Katharine, *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996.

CONLEY, Katharine, « La nature double des yeux (regardés/regardants) de la femme dans le surréalisme », dans Georgiana Colville et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 71-89.

COTTINGHAM, Laura, *Cherchez Claude Cahun – une enquête de Laura Cottingham*, Lyon, Carobella ex-natura, 2002.

DÄLLENBACH, Lucien, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Seuil, 2001.

DE LAURENTIS, Teresa, « The Technology of Gender », dans *Technologies of Gender*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987, p. 1-30.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, v. 1, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, v. 2, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELVAUX, Martine, *Femmes psychiatisées, femmes rebelles. De l'étude des cas à la narration autobiographique*, Le Plessis – Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.

DE MAN, Paul, « Autobiographie as De-facement », *Modern Language Notes*, 94, 1979, p. 919-930.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques, « La différence », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 1-29.

DERRIDA, Jacques, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984.

DERRIDA, Jacques, « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 249-286.

DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

DOUBROVSKY, Serge, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », dans *Parcours critique. Essais*, Paris, Galilée, 1980, p. 165-201.

DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 61-79.

DOURTHE, Pierre, *Bellmer : le principe de perversion*, Paris, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999.

DOURTHE, Pierre, « Transformation et maîtrise du corps », dans Agnès de la Beaumelle (dir.), *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2006, p. 37-45.

EAKIN, Paul John, *Fictions in Autobiography : Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 3, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1984.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits*, t. 4, Paris, Gallimard, coll. « nrf », p. 752-762.

FREUD, Sigmund, « Zur Psychologie der Traumvorgänge », [1900], dans *Studienausgabe : Traumdeutung*, t. 2, Frankfurt am Main, Fischer, 1972, p. 559-577.

FREUD, Sigmund, « Das Ich und das Es », [1923], dans *Studienausgabe : Psychologie des Unbewußten*, t. 3, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 273-330.

FREUD, Sigmund Freud, « Fetischismus », [1927], dans *Studienausgabe : Psychologie des Unbewußten*, t. 3, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, p. 383-388.

FREUD, Sigmund, « Das Unheimliche », [1919], dans *Studienausgabe : Psychologische Schriften*, t. 4, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 241-274.

FREUD, Sigmund Freud, « Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie », [1905], dans *Studienausgabe : Sexualleben*, t. 5, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 37-145.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes. Psychanalyse*, t. XVIII (1926-1930), André Bourguignon, Pierre Cotet et Jean Laplanche (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1991.

GERSTENBERGER, Katharina, *Writing Herself into the Center : Centrality and Marginality in the Autobiographical Writings of Nahida Lazarus, Adelheid Popp, and Unica Zürn*, thèse de doctorat non publiée, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

GROSZ, Elisabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

GUSDORF, Georges, « Conditions et limites de l'autobiographie », dans Günter Reichenkron et Erich Haase (dir.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, p. 105-123.

GUSDORF, Georges, *Auto-Bio-Graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991.

HARRIS, Steven, « Coup d'œil », *Oxford Art Journal*, 24, 1, 2001, p. 89-111.

HAVERCROFT, Barbara, « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », dans Lucie Bourassa (dir.), *La Discursivité*, Québec, Nuit blanche, 1995, p. 155-184.

HILMES, Carola, « Zeigen und erzählen : Texte, Bilder und wie sie zusammengehören. Überlegungen zu den Arbeiten von Unica Zürn », *Arcadia*, 37, 2002, p. 67-84.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003.

HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London & New York, Routledge, 2002.

IRIGARAY, Luce, « Une lacune natale », *Le Nouveau Commerce*, 62-63, 1985, p. 39-54.

JARDINE, Alice, *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1985.

JONES, Amelia, « New York Dada : Beyond the Readymade », dans Leah Dickerman (dir.), avec la collaboration de Matthew Witkovsky, *The Dada Seminars*, Washington, National Gallery of Art & Distributed Art Publishers, 2005, p. 150-171.

KLINE, Katy, « In Or Out of the Picture », dans Whitney Chadwick (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge & London, The MIT Press, 1998, p. 66-81.

KRAUSS, Rosalind, « Corpus Delicti », dans Rosalind Krauss et Jane Livingston (dir.), *L'Amour fou. Photography and Surrealism*, catalogue d'exposition, New York, Abbeville Press, 1985, p. 55-112.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « points essais », 1974.

KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 89-97.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « nrf » essais, 1992.

LASALLE, Honor et Abigail Solomon-Godeau, « Surrealist Confession : Claude Cahun's Photomontages », *Afterimage*, mars 1992, p. 10-13.

LATIMER, Tirza True, « Looking Like A Lesbian. Portraiture and Sexual Identity in 1920s Paris », dans Whitney Chadwick and Tirza True Latimer (dir.), *The Modern Woman Revisited. Paris Between The Wars*, New Brunswick/New Jersey & London, Rutgers University Press, 2003, p. 127-143.

LATIMER, Tirza True, « "Narcissus and Narcissus". Claude Cahun and Marcel Moore », dans *Women Together/Women Apart. Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick/New Jersey/London, Rutgers University Press, 2005, p. 68-104.

- LEBOVICI, Élisabeth, « I am in training don't kiss me », dans *Claude Cahun photographe*, catalogue d'exposition, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 17-21.
- LE BRETON, David, *Corps et société : essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985.
- LECARME, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre ? », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Paris, RITM, Publidix, 1993, p. 227-249.
- LECARME, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1997.
- LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe, *Brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1998.
- LEPERLIER, François, *Claude Cahun : l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.
- LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.
- LICHTENSTEIN, Therese, « A Mutable Mirror : Claude Cahun », *Artforum International*, 30, avril 1992, p. 64-67.
- LUTZ, Helga, *Schriftbilder und Bilderschriften. Zum Verhältnis von Text, Zeichnung und Schrift bei Unica Zürn*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2003.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MAHON, Alyce, « Twist the Body Red. The Art and Lifewriting of Unica Zürn », *N-paradoxa*, 3, 1999, p. 56-65.
- MAUGUE, Annelise, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.) *Histoire des femmes en Occident*, t. 4, Paris, Plon, 1991, p.527-543.
- MEDICUS, Dieter, *Bürgerliches Recht*, Köln/Berlin/Bonn/München, Carl Heymanns Verlag, 1999.
- MESKIMMON, Marsha, *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*, New York, Columbia University Press, 1996.
- MILLIGAN, Jennifer E., *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford & New York, Berg Publishers, 1996.
- MOLKOU, Élisabeth, « L'autofiction : un genre frontière ? », dans Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahèze (dir.), *Écrire la frontière*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 147-159.

MONAHAN, Laurie J., « Radical Transformations : Claude Cahun and the Masquerade of Womanliness », dans Catherine de Zegher (dir.), *Inside the Visible : An Elliptical Traverse of 20<sup>th</sup> Century Art*, Cambridge & London, The MIT Press, 1996, p. 125-133.

MORRIEN, Rita, *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Brian Wallis (dir.), *Art After Modernism : Rethinking Representation*, Boston, The New Museum of Contemporary Art (New York) & David R. Godine Publ., 1984, p. 361-373.

NEUMAN, Shirley, « Autobiography : From Different Poetics to a Poetics of Differences », dans Marlene Kadar (dir.), *Essays on Life Writing : From Genre to Critical Practice*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 1992, p. 213-230.

OBERHUBER, Andrea, « Cross gender meets cross media : Claude Cahuns Maskeraden », dans Katharina Hanau (dir.), *GeschlechterDifferenzen*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1999, p. 121-132.

OBERHUBER, Andrea, « “Que Salmacis surtout évite Salmacis !” Claude Cahuns literarisch-fotografische Verkörperungen des Anderen », dans Dirk Naguschewski et Sabine Schrader (dir.), *Sehen, Lesen, Begehren : Homosexualität in französischer Literatur und Kultur*, 6, Berlin, Édition Tranvia, coll. « Gender Studies Romanistik », 2001, p. 67-81.

OBERHUBER, Andrea, « Aimer, s'aimer à s'y perdre ? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore », *Intermédialités*, 4, automne 2004, p. 87-114.

OBERHUBER, Andrea, « ‘J’ai la manie de l’exception’. Illisibilité, hybridation et réflexions génériques dans *Aveux non avendus* de Claude Cahun », dans Ricard Ripoll Villanueva (dir.), *Stratégies de l’illisible*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 75-87.

OBERHUBER, Andrea, « Pour une esthétique de l’entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l’œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, 6, 2005, p. 343-364.

OBERHUBER, Andrea et Joëlle Papillon, « L’autobiographie rêvée de Claude Cahun : de l’ “aventure invisible” à l’autogenèse », dans Christian Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota bene, 2005, p. 203-222.

OBERHUBER, Andrea, « S’écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Jean-Michel Devésa (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Marge éditeur, 2007, p. 133-148.

OBERHUBER, Andrea, « Claude Cahun, Marcel Moore, Lise Deharme and the Surrealist Book », *History of Photography*, 31, 1, printemps 2007, p. 40-56.

PATERSON, Janet M., « Le paradoxe du postmodernisme : l’éclatement des genres et le ralliement du sens », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert

(dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001, p. 81-101.

PERROT, Philippe, *Le Travail des apparences : le corps féminin (XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Seuil, coll. « points histoire », 1984.

PLANTÉ, Christine, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1991.

PONTALIS, Jean-Bertrand, « Premiers, derniers mots », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1988, p. 335-360.

RABAIN, Jean-François, « Le sexe et son double », *Obliques*, numéro spécial, 1975, p. 21-28.

RABAIN, Jean-François, « Quelques roses pour Unica Zürn », dans Georgiana Colvile et Katharine Conley (dir.), *La Femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, coll. « Pleine Marge », 1998, p. 233-251.

RICŒUR, Paul, « L'identité narrative », *Revue des Sciences Humaines*, 221, 1991, p. 35-47.

RIESE-HUBERT, Renée, *Magnifying Mirrors : Women, Surrealism & Partnership*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1994.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « points essais », 1982, p. 91-118.

RIVIÈRE, Joan, *The Inner World and Joan Rivière, Collected Papers : 1920-1958*, London/New York, Karnac Books, 1991.

ROBIN, Régine, « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Paris, RITM, Publidix, 1993, p. 73-86.

ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, 1997.

SCHOLL, Sabine, *Unica Zürn : Fehler Fallen Kunst. Zur Wahrnehmung und Re/Produktion bei Unica Zürn*, Frankfurt/Main, Hain Verlag, 1990.

SHERINGHAM, Michael, « Changing the Script : Women Writers and the Rise of Autobiography », dans Sonya Stephens (dir.), *A History of Women's Writing in France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 185-203.

SMITH, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

SMITH, Sidonie, *Subjectivity, Identity, and the Body : Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.



SOLOMON-GODEAU, Abigail, « Le 'Je' équivoque Claude Cahun, sujet lesbien », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 80, été 2002, p. 18-39.

STANTON, Domna C., *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, 3, 1970, p. 257-265.

STAROBINSKI, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1990.

VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

WEBB, Peter, avec la collaboration de Robert Short, *Hans Bellmer*, London/Melbourne/New York, Quartet Books, 1985.

WEIBEL, Peter, « Alias aliter oder Das Subjekt als Sprachspiel : Claude Cahun – Verschieber, Diktatur der Dyade m/w », dans Heike Ander et Dirk Snauwaert (dir.), *Claude Cahun Bilder*, catalogue d'exposition, München, Schirmer & Mosel, 1997, p. XXXI-XLII.

WEIGEL, Sigrid, « "Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand vielleicht ein Werk geschaffen" : Unica Zürn », dans Inge Stephan, Regula Venske et Sigrid Weigel (dir.), *Frauenliteratur ohne Tradition ? Neun Autorinnenporträts*, Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, p. 243-277.

WEIGEL, Sigrid, « Hans Bellmer Unica Zürn : "Auch der Satz ist wie ein Körper ..." ? Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären », dans *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek/Hamburg, Rowohlt Verlag, 1990, p. 67-113.

WYSOCKI, Gisela von, « Weiblichkeit als Anagramm », dans *Die Fröste der Freiheit : Aufbruchspantasien*, Frankfurt, Syndikat-Verlag, 1980, p. 37-54.

ZIMA, Peter, « Vers une déconstruction des genres ? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001, p. 29-46.